Black PANTONE portocaliu

TRIBUNA

293

Consiliul Județean Cluj

4 lei

Director fondator: Ioan Slavici

Revistă de cultură • serie nouă • anul XIII • 16-30 noiembrie 2014

www.revistatribuna.ro

Dumitru Radu Popescu

și marea vânătoare

Victor Gaetan

Alegerile din Ucraina

Alexandru Uiuiu

Istoria metafizicii este o metafizică

Lucian Maier

Astra Film 2014

Ilustrația numărului: Salvador Dali

1

Black PANTONE

Black Pantone 253 U

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAŢIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA CONSILIULUI JUDEŢEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură Tribuna:
Constantin Barbu
Alexandru Boboc
Nicolae Breban
Victor Gaetan
Nicolae Iliescu
Andrei Marga
Eugen Mihăescu
Vasile Muscă
Mircea Muthu
D.R. Popescu
Irinel Popescu
Marius Porumb
Petru Romoşan
Gh. Vlăduţescu
Grigore Zanc

Redacţia:
Mircea Arman
(manager)

Claudiu Groza
(redactor şef adjunct)
Ioan-Pavel Azap
Ştefan Manasia
Oana Pughineanu
Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacţie)

Aurica Tothăzan
Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:
Virgil Mleşniţă

Colaţionare şi supervizare:
L.G. Ilea

Redacţia şi administraţia:
400091 Cluj-Napoca, str. Universităţii nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97
E-mail: redactia@revistatribuna.ro
Pagina web: www.revistatribuna.ro
ISSN 1223-8546

Responsabilitatea asupra conţinutului textelor revine în întregime autorilor

bloc-notes

Alegerile din Ucraina: partidele pro-vest câştigă, dar va predomina spiritul pro-maidan ?

Victor Gaetan

KIEV, Ucraina - Aşteptările mari de schimbare în Ucraina s-au soldat cu alegeri parlamentare anticipate, la sfârşitul lui octombrie, care consolidează forţele pro-europene.

Ce rămâne de văzut este dacă eforturile întru reformă ale Revoluţiei din Maidan vor predomina, atâta vreme cât ţara se luptă în acelaşi timp cu corupţia, conflicte violente şi e pe marginea colapsului economic.

Partidul Primului Ministru Arseni Iaţeniuc, Frontul Poporului, şi blocul preşedintelui Petro Poroşenco au primit cel mai mare număr de voturi, fiecare obţinând circa 22% din sufragii. În mod surprinzător, noul partid politic „Prin noi înşine", care a apărut în vestul Ucrainei şi se fondează pe valorile creştine, a fost pe locul trei - devenind astfel un negociator semnificativ al puterii.

Pentru prima oară de la declararea independenţei, Partidul Comunist nu a trecut pragul electoral pentru a intra în Parlamentul de 450 de membri. Nici partidele de extremă dreaptă nu au trecut pragul de 5% pentru a accede în Parlament.

Rezultatele alegerilor ar trebui să-i asigure preşedintelui Petro Poroşenco posibilitatea de a promova foarte necesara legislaţie a reformei. Poziţia sa de negociator la cu Rusia ar trebui să fie de asemeni întărită.

Dar, cu o participare scăzută la vot şi cu excluderea unor milioane de alegători - incluzând refugiaţi din zona de război a regiunii Donbas; alegători cu domiciliul în Crimeea, care a fost anexată de Rusia în martie şi alegători din teritoriile estice controlate de rebeli - aceste alegeri pot fi privite ca doar un prim pas în lungul drum al democraţiei.

Între timp, regiunile separatiste Donepk şi Luhansk şi-au programat propriile alegeri în 2 noiembrie. În ciuda unui armistiţiu încheiat în 5 septembrie între Ucraina şi Rusia, pacea în est este foarte fragilă.

Conform multor oficiali ai Bisericii, reformatori ucraineni şi diplomaţi străini care au discutat cu reporterii *Registrului*, prima urgenţă a guvernului ucrainean din Kiev este să demonstreze că poate depăşi moştenirea apăsătoare a corupţiei şi prostului management.

Revoluţia din Maidan

Când fostul preşedinte Victor Ianukovici a respins brusc planul de a semna un Acord de Asociere cu Uniunea Europeană, (UE), în noiembrie trecut, ucrainenii revoltaţi au ocupat Piaţa Maidan, spaţiu public major în centrul Kievului.

Printre primii participanţi au fost studenţi şi profesori de la Universitatea Catolică Ucraineană din Liov, important centru de educaţie şi cultură condus de Biserica Greco-Catolică Ucraineană (BGCU), care reprezintă 5,4 milioane de credincioşi, concentraţi în vestul ţării.

Clerul creştin a fost foarte activ în Maidan, oficiind rugăciuni zilnice de pe scena centrală, aşezându-se între poliţie şi protestatari în momente tensionate, spovedind şi binecuvântând oamenii.

Mişcarea Maidan a apărut nu numai ca protest în favoarea Uniunii Europene, dar şi ca mişcare spirituală pentru o mai mare solidaritate socială, transparenţă politică şi respect al demnităţii individuale. În cele din urmă, cum forţele de securitate au intrat să-i răspândească la sfârşitul lui februarie 2014, circa 100 de demonstranţi au fost ucişi şi încă câteva sute au dispărut.

Conform Episcopului Boris Gudziak, eparh al Eparhiei Greco-Catolice din Paris, tabăra din Maidan a devenit un simbol al sacrificiului pentru o reformare a Ucrainei.

„Maidan-ul a fost o revoluţie a demnităţii, sfinţit de sângele sacrificiului (sau *Jertfă*), pe care acum ne străduim să-l apărăm" a declarat episcopul ziarului Registrul.

O biserică se maturizează

BGCU a fost pusă în afara legii în 1946, de către dictatura comunistă, care a închis biserici, a transferat proprietăţile către Biserica Ortodoxă şi a persecutat clerul. Zeci de ani, credincioşii se adunau în catacombe, fără vreo manifestare exterioară a credinţei lor.

În cele din urmă, în 1989, guvernul sovietic a recunoscut legalitatea BGCU. De atunci, Biserica trece printr-o renaştere.

În multe moduri, roadele acestei renaşteri se văd în locuri ca Maidan-ul şi în eforturile spre reformă în politica ucraineană de astăzi.

Primarul Liov-ului, Andrii Sadovii, un fervent greco-catolic, a fost ales în 2006. Soţia sa, Ekaterina Kot-Sadovaia, lucrează pentru o organizaţie de caritate pentru handicapaţi motori, sponsorizată de Universitatea Greco-Catolică. Familia are cinci copii.

Sadovii a fondat „Prin noi înşine" (*Samopovici*, în ucraineană), ca partid politic naţional, cu mai puţin de doi ani în urmă, cu toate că acesta opera în Liov ca organizaţie non-guvernamentală din 2004. Scorul mare al partidului în alegerile parlamentare i-au depăşit toate aşteptările.

Cu o zi înainte de alegerile parlamentare, primarul Sadovii a discutat cu publicaţia noastră despre importanţa guvernării locale şi eficienţa acesteia.

Întrebat cum îi influenţează religia stilul de guvernare, primarul a spus: „Fiecare şedinţă a Consiliului local începe cu o rugăciune, o rugăciune ecumenică. Ne rugăm pentru cinste."

El e de părere că eficienţa este modul de a îmbunătăţi performanţa publică - de exemplu, a redus numărul membrilor din Consiliul Local Liov de la 90 la 30 de oameni.

Lupta cu corupţia

Sadovii a explicat că partidul său este singurul care face publică sursa banilor, inclusiv numele contributorilor, şi descrie lipsa de transparenţă în politică ca fiind una din marile surse ale corupţiei omniprezente în Ucraina.

În privinţa controlului pe care întreprinzătorii bogaţi, numiţi oligarhi, îl exercită asupra partidelor politice, primarul a răspuns: „Aş dori să cred că politica e posibilă fără oligarhi. Am primit oferte de finanţare de la mulţi oligarhi şi am spus „Nu."

Primarul Sadovii a declarat că „principalul beneficiu al acestor alegeri este că „vor fi oameni noi în parlament, cu toate că multe feţe vechi se vor agăţa de putere. Nu cred că acest parlament va avea viaţă lungă, dar va duce cauza unei mai mari deschideri mai departe."

Unii reformatori au încercat deja şi au eşuat să producă schimbarea în sistem în ultimele opt luni. Numit ministru al dezvoltării economice şi comerţului în februarie, economistul Pavlo Şeremeta a demisionat şase luni mai târziu, frustrat de confruntarea cu un sistem corupt, având atât de puţini aliaţi în interior.

„Corupţia este înrădăcinată în cultura ucraineană," a declarat el *Registrului*.

„Iau acelaşi autobuz în fiecare zi. După câteva zile, vatmanul, care mă recunoaşte, îmi cere 50 de grivne (moneda ucraineană). „N-o să vă cer biletul," îmi zice, „dacă îmi daţi 50 de grivne." Acesta e un oraş (Liov),

(Continuare în pagina 21)

2 Black Pantone 253 U

editorial

Istoria metafizicii este o metafizicã

Alexandru Uiuiu

Alexandru Uiuiu

La ce bun filosofia în zilele noastre? Într-o lume intelectualã tabloidizatã în care succesul de public este asigurat de mi°cãrile superficiale, de unduirea suprafe†elor sub impactul cãderii bru°te a pietrei în apele nepãsãrii. Într-o †arã în care un popor de fluturi cu aripi multicolore atrag toate reflectoarele în vreme ce munca furnicilor rãmîne într-un fundal întunecos. De bunã seamã filosofia nu mai este destinatã succesului public °i nici mãcar aten†iei publice. Ineditul °i spectaculosul gratuit au luat locul înte†epciunii °i profunzimii reflexiei. Acestea din urmã au fost farmecul lumilor vechi ale Europei de la maxima vechilor greci pînã la vorba de spirit a intelectualilor Fran†ei.

Sã mai faci filosofie în ziua de azi rãmîne o datorie fa†ã de voca†ia personalã, sã mai faci filosofie rãmîne un lux al unui spirit integrator care nu î°i poate potoli setea asimilînd produse intelectuale conjuncturale.

În lumea filosofiei, a înte†egerii, istorisirii °i creãrii ei se intrã greu pentru cã este nevoie de instrumente specifice: cunoa°terea bunã a limbilor vechi, a elinei în spe†ã, a bogã†iei sensurilor originare în care au fost redactate scrierile clasicilor, cunoa°terea limbii germane cel mai amplu depozitar de comentarii °i interpretãri °tiin†ifice, cunoa°terea °tiin†ei logicii care este coloana vertebralã a oricãrui corpus ideatic.

Avînd acest instrumentar la îndemînã, clãdit sub îndrumarea unor profesori ca Anton Dumitriu, Mircea Arman publicã în 2013 cartea „Metafizica Greacã" sub egida Editurii Academiei Romîne °i a Editurii Tribuna, lucare care este rodul unei cercetãri îndelungate, distilarea unei munci de ani de zile care aduce în actualitate spiritualitatea anticã a grecilor într-o perspectivã asumatã personal °i novator de cãtre autor.

Cucerit de obiectul cercetat Mircea Arman î°i dezvoltã discursul în stilul vechilor greci - limpede, temeinic, înaintînd precaut °i sigur cu argumente necesare °i suficiente - dar nu uitã ca bun cunoscãtor °i traducãtor al lui Heidegger sã adauge considera†ii aprecieri °i interpretãri bazate pe surse °tiin†ific atestate care îmbogã†esc discursul °i-l fac profitabil pentru istoria gîndirii de la presocratici pînã în contemporaneitate. Temeinic dupã cum spuneam, lucrarea începe cu o definire a termenului central: metafizica. Aici argumentele filologice se adaugã celor filosofice pentru a face din adevãr (*aletheia*, în viziunea lui Anton Dumitriu) operatorul conceptual fundamental care va ordona °i justifica critic întreaga operã. Este analizatã mai apoi mentalitatea cultural religioasã a popoarelor arhaice cu preponderen†ã a grecilor considerîndu-se cã religia greacã °i poezia cosmologicã timpurie sunt surse ale gîndirii filosofice care se configureazã pronun†at prin °coala milesianã. Dupã un excurs care vizeazã °i °coala eleatã lucrarea analizeazã perioada na°terii °i ajungerii la maturitate a clasicismului gîndirii grece°ti cu accent pe Socrate, Platon °i Aristotel.

Finalul lucrãrii vizeazã gîndirea postaristotelicã, elenismul cercetat pînã la neoplatonici. Miza acestei desfã°urãri istorico-logice înfãptuite de Mircea Arman este aceea de a dovedi cã gîndirea filosoficã are rãdãcini adînci, un trunchi puternic °i fruncte care-i duc sãmînfa în istorie, cã fenomenul gîndirii clasice grece°ti chiar dacã apare ca unul miraculos - Wittgenstein spunea cã întreaga filosofie europeanã pînã în contemporaneitate constã doar în note de subsol la gîndirea greacã - este unul care s-a articulat în timp avînd surse în mentalitatea religioasã °i poeticã °i rafinîndu-se treptat spre conceptualismul aristotelic.

În ce ne prive°te, gîndirea filosoficã rãmîne a sta - ca °i alte forme ale creafiei - artisticã, °tiin†ificã - sub semnul daimonicului.

Avîndu-°i sursa în confuza °i indistincta zonã a amestecului dintre intuitiv °i abstract creafia filosoficã este ridicare a lumii în lumina abstractului °i a explicafiilor fundamentale prin elaborarea de concepte. Atît cît îi stã filosofului în putin†ã el transfigureazã datele realului °i senzorialului în conceptual °i abstract atît pe dimensiunea metaforicã °i intuitivã cît °i pe cea explicit logicã. Dupã cum sculptorul scoate forma grãitoare din blocul mut °i amorf de piatrã, dupã cum savantul desprinde principiul dintr-o colecfie aparent disparatã de fapte, filosoful - folosindu-°i libertatea, voca†ia °i calitã†ile dobîndite - creeazã gîndul care stã zîmbind înte†egãtor în oglinda realului.

Un daimon al fiecãruia veghează acest tip de înfãptuire °i creafia are pre†ul suportării lui pe umãr. Acest mare dar - de a avea o a°a companie - este °i o mare povarã. Nufãrul care î°i ridicã strãveziu corola în lumina dimine†ii traverseazã cu alcãtuirea sa straturi mult mai pufin diafane °i încîntãtoare, dar ceea ce rãmîne pentru trecãtor nu este chinul rãdãcinilor de a cãuta °i a prinde trebuincioasele seve ale mîlului, ci strãlucirea florii înrourate.

Efortul intelectual °i spiritual al filosofului este de a extrage conceptul din amestecul primordial - omogen °i indistinct - al afectelor, gîndirii °i empiricului, de a lupta cu daimonul care-i este dar, har °i povarã. Voca†ia filosoficã este fundamental voca†ia universaliilor °i tendin†a spiritului de a se întoarce la Zei, în sacra Lume a Ideilor, pe cînd starea filosofului este mereu una particularã, iar condi†ia sa una sublunarã, general-tragic-umanã. Din aceastã diferen†ã de potenfial, de stare °i tendin†ã se na°te o tensiune uria°ã din care se hrãne°te starea creativã °i ei îi sunt datoare produsele creafiei. Povara este pe mãsura gradului asumării încercării de a influen†a sau schimba lumea gîndirii, temeiurile °i rosturile filosofiei °i limita superioarã a acestei asumări este sacrificiul de sine.

Dacã pe latura intimã, abisalã, creatorul rãmîne a fi marcat de rela†ia cu daimonul (care dupã natura tatãlui-zeu este abstract °i categorial iar dupã natura mamei - pãmînteanã este intuitiv, empiric, poetic) °i a trãi revolta °i frãmîntarea, pe latura con°tientã, lucid asumatã, în rela†ie cu social-istoricul, cu receptarea, creatorul are sarcina de a gãsi o mãsurã în toate. O mãsurã care sã asigure un compromis rezonabil °i un optim rela†ional între for†a °i anvergura gîndirii sale °i disponibilitatea receptării, între principiile sau postulatele sale filosofice °i tipul de discurs practicat, între ideile vizionare °i dorin†a lui de schimbare a lumii °i mediul intelectual °i social conservator °i predispus la iner†ie.

Voca†ia, geniul filosofic, se investesc integral în acest demers al gãsirii mãsurii în care sunt implicate factori aleatorii °i parametri fluctuan†i. Cînd datoria fa†ã de sine °i fa†ã de destinul spiritual personal în rela†ie cu transcendentul °i eternitatea sunt covîr°itoare, filosoful va înclina spre discursul total care - de cele mai multe ori - rãmîne ermetic în epocã °i dãinuie°te ca metaforã în toate timpurile.

Dacã precumpãnitoare este grija fa†ã de paradigma receptării, discursul se fãrîmã °i se explicitează pe sine asumîndu-°i intuitivul (compara†ia, imaginea poeticã, elemente stilistice ale farmecului).

În prima ipostazã investi†ia personalã °i biograficã tinde spre zero °i se reu°e°te o ascundere a acestor surse prin discursul universal, impersonal, pe cînd în cea de-a doua filosoful lasã - cel pufin - impresia cã via†a lui este plenar investitã în textul filosofic °i cã el este o imagine nedezlipitã, o biografie spiritualã, via†ã †esutã cu idei.

De°i lucarea Metafizica greacã este preponderent eruditã, creativitatea filosoficã a lui Mircea Arman transpare în constituirea unei perspective personale asupra acestui mare moment din istoria mondialã a gîndirii, în gãsirea unui operator conceptual, inedit fa†ã de abordãrile temei la al†i filosofi, care sã articuleze °i sã structureze întregul discurs, în stilistica personalã a prezentării surselor filosofice care sunt analizate în matricea lor originarã.

Tînărul filosof clujean dovede°te cã are for†a necesarã pentru ca pornind de la gîndul vechi sã construiascã gînd nou spre folosul contemporanilor.

■

Alte studii pe viaþã ºi pe moarte

ªtefan Manasia

Andrei Bodiu
Firul alb
Bucureºti, Editura Tracus Arte, 2014

A fost un pedagog pasionat, universitar iubit de studenþi ºi colegi, autor de monografii ºi antologii necesare. A publicat un roman, *Bulevardul eroilor*, ºi două jurnale de călătorie - deºi călător pe banii statului, ca atîþia alþi scriitorinci, n-a prea fost. A organizat, strălucit, o mulþime de lecturi publice: tradiþionalul Maraton de Poezie de la Braºov (se þine din 2001!) sau Maratonul European de Poezie de la Sibiu, în 2007 - gîndite, acum îmi dau seama, ca niºte echivalenþe literare ale filmului *La Grande Bouffe*. Părea întotdeauna la dispoziþia celuilalt - talentat sau mai puþin talentat - confrate ºi nu cred că l-am auzit vreodată bizantinizînd la separeu, ridicîndu-ºi un soclu din calomnie, frustrări ºi invidie ca pe atîþia scriitori români. Cu poezia lui proprie însă, Andrei Bodiu (27 aprilie 1965, Baia Mare - 3 aprilie 2014) s-a dovedit mai exigent - poate chiar nedrept - decît cei mai mulþi congeneri. Majoritatea au publicat, antum, mai mult de patru volume personale, cît a adunat, în clipa fatidică, Andrei: *Cursa de 24 de ore* (Marineasa, 1994), *Poezii patriotice* (Marineasa, 1995), *Studii pe viaþă ºi pe moarte* (Paralela 45, 2000) ºi *Oameni obosiþi* (Paralela 45, 2008) - ultimul, distins cu Premiul Uniunii Scriitorilor.

Nu ºtiu prea multe din subsolul acestei cărþi postume, *Firul alb*, editate impecabil la Tracus Arte. Acum vreo doi ani, Andrei Bodiu era fericit - pentru că numărase mai bine de treizeci de texte ºi „ăsta e numărul de la care ºtii că ai o carte". După care, mai adaugi sau nu poeme, urmează retuºurile de tîmplar de lux, bibilitul, ºmirgheluitul, poleitul. De aceea, găsesc exasperant gîndul că poetul moare fără să poată þine în braþe corpul alb al cărþii sale, ultimei. ªi că, poate, varianta de sub ochii noºtri nu este aceea la care ar fi ajuns, organic, după relecturi ºi filtrări succesive. Totuºi, *Firul alb* este un volum de o coerenþă stranie, premonitorie: două poeme resemnat-depresive comunică prin intermediul figurii cerebrale a actorului Philip Seymour Hoffman (el însuºi decedat anul acesta!); unul, *Taxi Driver*, e în paginile de început, celălalt, purtînd ca titlu numele actorului, apare spre final; ambele sînt construite cinematografic, economicos, cu austeritatea aia dementă a lui Cristi Puiu (iată-l pe poetul braºovean precursor al... *noului val* românesc), ambele developează angoasa, tristeþea, neputinþa, solitudinea, o anume sfîºiere existenþială pe care - în volumele anterioare semnate de Andrei - rar o-ntîlneºti: „Purtai ºapcă ºi ochelari în seara aia./ Tot ce vedeai părea împachetat în zahăr./ Ai luat un gît de ºampanie./ Þi s-a părut proastă i-ai privit pe ceilalþi/ Fiecare era întruchiparea singurătăþii tale."(*Philip Seymour Hoffman*)

Retorica extincþiei e cu atît mai puternică, mai stranie, cu cît o străpung mici poeme ludice, micile poeme ludice în care Bodiu excela (& care-i încîntau fanii) - þesut epigramatic aproape integral epurat de tropi: astfel, la *Graniþa cu sîrbii*, „Tudor Creþu strînge calm/ Cărþile de identitate sau/ Paºapoartele are timp s-o/ Fileze pe vameºa sîrboaică."; privind o fotografie cu *Poeþii tineri*, „excesele lor delicate mă fac să visez"; iar în *O femeie ºi două statui* stau „Toþi în linie. Poza/ E gata ea zîmbeºte/ Larg fericită în spatele ei/ Þîºneºte ca o lamă de/ Laser statuia ecvestră a lui/ Cătălin Botezatu."

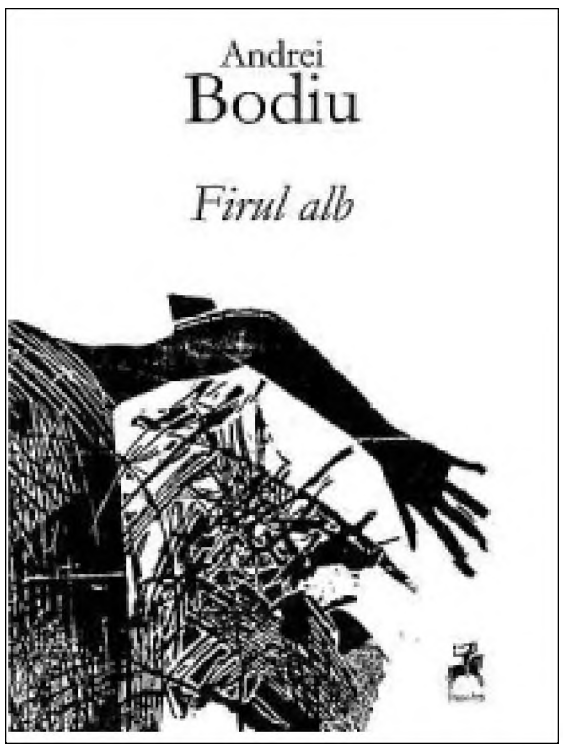
„Un fir alb subþire desparte lumea în două" (s.m., ªt.M.) aflăm din primul poem, cel care dă ºi titlul volumului ºi ne trimite, iarăºi, cinefil (probabil că) la Haneke. Un fir alb e de găsit în panoramarea societăþii postindustriale, autiste, surdinizate, privite ca prin fereastra Intercity-ului în gara Predeal sau prin hubloul trenului de mare vitezã, la Beijing. Sînt scurte poeme, majoritatea, un fel de schiþe monocrome, extrem de vii însă.

Andrei Bodiu se distanþează, în poemele acestea, de lumea-furnicar, de lumea-megapolis, de universul răbufnind vertical (prin hoteluri ºi clădiri de birouri). Din Viena pînă-n China, ochiul lui caută, în mulþime, epifania măruntă, gestul salvator. Decorul privilegiat este, de fiecare dată, minimalist: vagonul de metrou sau tren, casa de bilete, cofetăria de altădată, barul, biroul. Oamenii/ prietenii aici interacþionează, îºi spun replicile-ºablon, glumiþele etc. În contrapondere, există poemele pe care le-aº numi ale Braºovului, *flash-back*-uri melancolice, corozive, din lumea de odinioară - aceea unde trăiesc mai departe Muºina ºi Crăciun ºi prietenii ºi iubitele din adolescenþă: „Am urcat la cinci Sandu/ Dormea eram mai mulþi în/ Jurul lui neputincioºi cu/ Trupurile încinse.// Am plecat cu Caius era/ Duminică ºi Braºovul era/ Pustiu am intrat într-un/ Bar în care n-am mai fost. Am băut vreo/ Trei beri ca-n adolescenþă." (*Cu Caius, bînd bere într-un bar în care n-am mai intrat niciodată*). Personajul poemelor tînjeºte, cumva, după o solidaritate sentimentală: sînt des invocaþi, nu numai prietenii de idei & lupte literare, ci ºi familia, soþia - Adriana, băiatul - Tudor, socrul recent dispărut (ale cărui urme rămase în ogradă re-creează, auster, o mare, o splendidă imagine literară).

Uneori Bodiu ne îngăduie să privim în zone prea intime, extrem de dureroase ºi de tandre în acelaºi timp. Pare a spune că realitatea secretează atîta realitate (poetică), încît nu mai rămîne timp pentru invenþie, pentru broderii estetice. E ceea ce demonstrează, calm, imperturbabil, în poemul dialogat *Gări m.Þlocii*, cu siguranþă capodopera cărþii acesteia: „«Unde eºti tati?» mă întreabă cu/ Vocea sublimă de la ºapte ani.// «Aproape de Mediaº» răspund/ ªi trag în piept mirosul de/ Usturoi din vecini.// «ªi cum e gara din Mediaº? E mare?»/ Întreabă mai departe «E mai mare ca gara/ Din Predeal?»// «Cam tot aºa» zic eu încurcat.// Naºu îºi plimbă geanta maro/ Pe burtă Barmanu/ Face piruete pe ritm de melc.// «Unde eºti tati?» mă întreabă/ «În întunericul de la Augustin, Tudor,/ Aproape, în întunericul de la Augustin.»"

Fiecare poem din *Firul alb* are „poanta" lui, calină ori sumbru-metafizică. Fiecare poem devine o lecþie a libertăþii ºi simplităþii în exprimare - democratic, colocvial în limbaj, Bodiu nu are prea mulþi concurenþi în poezia contemporană. Tinerii barzi au numai de cîºtigat, citindu-l ºi recitindu-l, după cum criticii ar (re)găsi poate, o dată cu *Firul alb*, senzaþia aia de prospeþime, pentru care asudă mii ºi mii de pagini de sub-poezie.
ªi „La capătul respiraþiei/ O acoladă".

■



Black Pantone 253 U

Reflecţiile lui Solomon Marcus despre limba română

Ion Buzaşi

Solomon Marcus
Limba română. Între infern şi paradis
Bucureşti, Editura Spandugino, 2014

Ca atâţia dintre colegii mei filologi, am împărtăşit opinia că între ştiinţele exacte (îndeosebi matematica) şi umanioare există o incompatibilitate. Această incompatibilitate este mai accentuată în cazul scriitorilor. E drept că biografiile literare ale scriitorilor români subliniau cu oarecare voluptate această „incapacitate" a poeţilor pentru matematică. Am fost derutat însă când l-am citit pe Ion Barbu, a cărui biografie cu numele Dan Barbilian mi-l înfăţişa pe unul din marii matematicieni români. În anii studenţiei clujene l-am ascultat, cred prin 1963, pe un alt matematician, Grigore C. Moisil, elev al lui Dan Barbilian, cu o conferinţă despre ştiinţa ciberneticii şi viitorul ei, aproape necunoscută în vremea aceea şi m-au surprins la vorbitor, pe lângă o comunicare elegantă şi expresivă, frecventele referiri literare şi artistice. Tot un elev al lui Dan Barbilian este *Solomon Marcus*, un savant în matematică a cărui activitate contrazice şi mai categoric, pretinsa „prăpastie între poezie şi matematică". La puţină vreme după absolvirea facultăţii mi-am cumpărat o carte al cărei titlu m-a deconcertat: *Poetica matematică* (1966). Era de Solomon Marcus şi destule pagini mi-au fost accesibile căci era o expunere logică şi limpede. De atunci am citit în presa literară (căci colaborează frecvent la aceste publicaţii), studiile şi articolele lui Solomon Marcus, mai ales că este preocupat de situaţia actuală a limbii române, ca în eseul, atât de exact intitulat, *Limba română. Între infern şi paradis.*

Eseul a fost publicat mai întâi în revista „Viaţa românească", nr.9-10/2013 şi reproduce textul conferinţei susţinute la Universitatea Liberă Internaţională a Moldovei din Chişinău (sept. 2013) în cadrul Congresului *Limba română, limbă a integrării europene*. Eseul debutează cu succinte consideraţii despre limba română, unele cu ecouri din Nichita Stănescu - *Limba română este casa mea* - spune Solomon Marcus, iar poetul *Necuvintelor* încheia un strălucit articol al său - *Limba română este patria mea*, şi există în atâtea variante câţi vorbitori ai ei există, dar există un numitor comun al acestor variante care asigură posibilitatea comunicării. În continuare rememorează câteva secvenţe din copilărie legate de rostirea limbii române. Îşi aminteşte, de pildă că primele rostiri erau propoziţii eliptice sau scurte, formate prin alăturări de cuvinte ce exprimau uimirea sau teama: „Mâţa geam" - (copilul a văzut o pisică la fereastră) şi „Cade calu" - trăgând trăsura foarte repede, a avut această teamă. Rostiri asemănătoare cu cele de care-şi aminteşte, Timotei Cipariu din copilăria sa: „mâţa dumitale". La salutul „bună ziua" s-a străduit să răspundă precum cei în vârstă „mulţam dumitale".

La vârsta grădiniţei o impresie puternică, neştearsă îi face poezia lui Coşbuc, *Cântec* pe care o comentează într-o manieră personală, arătând că în poezie „copilul rău e urmărit din trei direcţii: lupul, omul sărac, omul bogat". Plânsul - spune Solomon Marcus - „este prima formă de manifestare a spiritului critic al fiinţei umane"; tăcerea - ca semn al copilului cuminte - (Puiul meu e bun şi *tace*) este o prejudecată, căci copilăria este vârsta curiozităţii permanente şi a întrebărilor. Dacă la primele două strofe comentariile şcolare nu consunau cu cele ale autorului, la strofa a III-a am avut bucuria nu numai a asemănării, ci şi a referinţelor actuale pe care le făceam când citeam la clasă această poezie a lui Coşbuc. „Mai este nevoie să subliniez actualitatea acestei povestioare în condiţiile în care zilnic aflăm despre copii vânduţi pe bani şi despre agresiuni sălbatice ale unor copii asupra altor copii." Şi continuă mărturisind că „acest *Cântec* coşbucian a avut asupra copilului de 5 ani care eram, un efect extraordinar, care nu m-a părăsit niciun moment: viaţa, fiinţa umană sunt valori supreme, ele nu se pot echivala în bani, materiale, respectându-le ne definim ca oameni la orice vârstă, şi din fragedă pruncie avem datoria de a le inocula tinerilor vlăstare acest sentiment". Şi, după opt decenii de la anii grădiniţei mai ştie o bună parte din această poezie a lui Coşbuc, de aceea a fost tare mâhnit când la o şcoală care poartă numele poetului, niciun şcolar n-a putut să spună ceva despre el, necum să recite fragmente din poezia lui.

Aşadar, prin poezia lui Coşbuc, la vârsta grădiniţei a intrat în *paradisul limbii române*, care a continuat la vârsta adolescenţei cu Eminescu, Ion Creangă, Arghezi, Ion Barbu şi Nichita Stănescu, pe care îi numeşte „coautori ai paradisului limbii române", căci „oricât ar fi de adevărat faptul că o limbă, în particular şi limba română, este o creaţie colectivă şi în mare parte anonimă, există totuşi coautori cu o contribuţie atât de puternică, încât nu avem voie să-i omitem. Eminescu este, pentru mine, un coautor de primă mărime pentru limba română şi are merite speciale în configurarea părţii de paradis a acestei limbi". Poetul a avut un rol modelator asupra sa la vârsta adolescenţei, în atitudini esenţial umane: emoţia în faţa naturii, sentimentul timpului, al iubirii, setea de cunoaştere.

E greşit să se creadă că numai literatura (proza sau poezia îndeosebi) constituie paradisul limbii române. Sunt şi pagini de ştiinţă în care limba română este învemântată în haină de sărbătoare

şi autorul citează unul din manualele de aritmetică ale lui Gheorghe Lazăr de la începuturile literaturii didactice româneşti, la care adaugă prelegerile de matematică ţinute la Universitate de profesori ca Dan Barbilian (alias Ion Barbu), Dimitrie Pompeiu, Gheorghe ?iţeica, Traian Lalescu, Miron Nicolescu, iar dintre cei mai vechi Gheorghe Şincai, George Bariţiu şi Spiru Haret.

De cealaltă parte este *infernul* limbii române, de care a luat cunoştinţă tot din pruncie, când auzul i-a fost agresat de înjurăturile birjarilor, de unde vorba românească „înjură ca un birjar" pe care o actualizează: „înjură ca un şofer". Dar dacă înjurătura este partea grotescă a infernului limbii române, există şi alte locuri ce ţin de acest infern sau sunt pe aproape de acest topos: manuale şcolare cu o exprimare seacă (în manualele de algebră sau de geometrie aproape lipseşte textul înafara unor propoziţii stereotipe: se dă ecuaţia, fie ecuaţia etc.); româna şcolară este „sub aşteptări" pentru că nu îndeplineşte o clauză contractuală. „Comunicarea dintre catedră şi bancă eşuează în mod frecvent din nerespectarea sau neîndeplinirea acestei clauze: eu sunt atent la ce-mi spui tu, tu eşti atent la ce-ţi spun eu, dar se uită că pentru a câştiga atenţia e nevoie de o expunere nu numai inteligibilă, ci şi interesantă, expresivă." Manualele de literatura română cuprind destule pagini paradiziace ale limbii române, dar modul în care sunt comentate şi evaluate este apropiat de ceea ce se cheamă stereotipie lingvistică sau limbă de lemn. Faptul că în familie nu mai sunt biblioteci şi că tinerii nu-şi văd părinţii citind sau interesaţi de o carte, de o nouă apariţie editorială sunt alte cauze ale apropierii limbii române de „infern" de proliferarea unui limbaj, sărac, vulgar şi argotic. Internetul în sine nu este rău, dar şi el se află între „infern şi paradis" şi trebuie discernământ în utilizarea acestui miraculos şi modern mijloc de informare şi comunicare.

Ultima parte a eseului este o pledoarie pentru susţinerea revistei „Limba română" de la Chişinău, ameninţată cu încetarea apariţiei. Înţelegem prin această pledoarie, implicit, şi un cuvânt de susţinere pentru revistele literare şi de cultură din ţară, de a căror utilitate chiar oameni şcoliţi „mirabile dictu", se îndoiesc. Vezi în acest sens seria de articole din „Viaţa românească" şi „România literară" sub genericul *La ce bun revistele literare?*

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Raul Constantinescu - periplu prin neant

Iuliu Pârvu

Poet septuagenar, mai mult discret decât clamoros, Raul Constantinescu °i-a adunat în *Periplu prin neant* ce i s-a părut lui că are mai reprezentativ în cele cinci volume anterioare, adăugând °i câteva poezii inedite. O antologie, a°adar, foarte bine cumpănită, pe care Editura Tracus Arte a avut buna inspirație să i-o publice. Pentru noi, cel puțin, poemele din acest volum sunt o revelație. Descoperim un poet despre care n-am °tiut multe, dar de aici înainte vom °ti. Un poet autentic, din stirpea rară a poeților orfici, cum bine au remarcat °i Iv. Martinovici, °i Ion Itu, comentându-i volumele anterioare. Într-adevăr, Raul Constantinescu nu practică o poezie de toate zilele, nu se lasă amețit de zgomotul din jur, ci ca un cântăreț magic îi°i acordează rostirea poetică la tonurile înalte ale adevărurilor esențiale. Nu sunt mulți poeți în literatura noastră care să fi încercat un asemenea demers. Unul este Ion Barbu. În vecinătatea lui tinde să urce °i Raul Constantinescu, nu ca epigon, ci ca emul.

Neantul său nu e nimicul din reprezentările profane, ci un tărâm, o cealaltă lume în spațiul mitic. Poetul îi dă °i un nume, *Neantia,* spre a crea, oarecum , contur infinității sale: „Prieteni, prin apeiron,/ prin acest punct zero °i infinit,/ trecerea dincolo începe,/ trecerea în neantia fără limită..."(*Trecerea în cuvânt).* Cum sugerează bine titlul citat, Neantia aceasta trăie°te prin *Cuvânt,* prin adevăratul cuvânt, cel magic, răscolitor de lumi adormite, nu prin vorba de toate zilele. *Cuvânt magic* sau *poezie orfică* sunt cam acela°i lucru. *Periplu prin neant* vrea să însemne, deci, o călătorie prin Neantia, prin lumea spiritului pur, a adevărurilor esențiale, dincolo de contingentul nostru fremătător. Este o invitație, să recunoa°tem, ispititoare, dar nu pentru cititorul de rând, ci pentru cel inițiat, cu o largă cuprindere asupra vieții, cu alte obi°nuințe de lectură decât cele curente.

Volumul este foarte atent întocmit, cu viziune de maestru într-ale poeziei. Nimic nu e de mi°cat de la locul lui. Are trei cicluri, a°ezate în succesiunea lor firească.

Primul, *Sublim Femininul*, până a nu-l parcurge, treze°te în memoria lectorului de rând coloratele fețe ale poeziei erotice. În realitate, nu poate fi invocată nici una din acestea, nici sfiala, nici spontaneitatea, nici jocul, nici senzualitatea... °i care vor mai fi. De altfel, numai în câteva poeme trăirile sunt personalizate: „Se cutremura în noi avid pământul/ când față-n față ne-am văzut, Carina.../ plăcerea °i păcatul, ispitele °i vina/ spulberau în noi lumina °i Cuvântul..." Dar °i în această situație rară, convertirea la *Idee* vine în cele din urmă: „...schimbând prin ani făptura în idee - /osmotic vis în zbor: bărbat femeie..."(*Osmotic vis).* În rest, ceea ce s-ar putea numi poezia erotică a lui Raul Constantinescu e mai mult o reflecție a condiției androginului, a masculinului °i femininului ca principii universale. Tot zbuciumul erotic sfâr°e°te fericit în măsura în care găse°te ecou în Neantia, pentru că Frumoasa Frumoaselor, cea care împarte daimoni- flori, „te vrea-ntreg, nu parte!", cum spune haiku-ul folosit ca prefață a ciclului. *Întregul*, în viziunea poetică a lui Raul Constantinescu, poate fi, deopotrivă, perechea pământeană °i cea cosmică. Mitul *arheului* este valorificat des de către poet, ca, de altfel, °i alte mituri. Întreg, cu adevărat, e°ti numai în suma avatarurilor existenței tale. Iar dacă aceste avataruri s-au împlinit ori urmează să se împlinească prin acela°i *sublim feminin,* Neantia nu are cum să te sperie.

Fiecare poem este citabil prin felul original în care înalță sentimentul iubirii din spațiul teluricului spre orizonturile sale cosmice: „Noi venim dintr-o mare iubire/ °i-n toate spre-mplinirea-i fără margini pă°im..."(*Iubire întru iubire).* Sau :„Franjuri fulgurări flacără zarea/ peste ape în aer pe munți,/ din adânc tresaltă chemarea/ năvalnicei cosmice nunți//Lavă °i gheață în vis/i°i caută stâmpăru-ntruna/ nesățiosul avidul abis/ înalt aureolează cununa!" (Chemarea dintâi).

Al doilea ciclu, *După ultimul Babel*, ar putea fi asociat unei culegeri de arte poetice. Catrenul care îl deschide sugerează acest fapt: „Umbră-n luminã omul este.../aceasta e demult poveste;/ tu, poete, caută în lume/ să-nflore°ti luminii nume"(*Menirea poetului).* Încrederea lui Raul Constantinescu în forța poetului, a cuvântului său, de-a înălța omul din lumea materiei spre sferele spiritului pur ia, de această dată, avânturi romantice:„ Turn babel de cuvinte ne fură/ °iruri de euri înmugurite în vis.../ zenitul - înaltă măsură - / zbor continuu ne soarbe-n abis..."(*Zbor).* Sau: „ Cuvine-se mai mult decât cuvintele rostirii înalte/ să te preafericim, Poezie, - izvor al misterului viu din noi..."(*Salve Regina Poezia!)* .Asemenea imnuri se găsesc mai multe în acest ciclu, expresie clară a intenției slujirii poeziei orfice. În rezumat, Babelul invocat, ultimul în viziunea poetului, este „turnul de asalt" al poemului, din care versurile zboară ca săgeți aprinse, iar cuvintele funcționează ca gloanțe ori stilete. Metaforele, laser al inimii, prind în năvod sorii nevăzutului univers în ve°nică devenire. Singur de veghe în acest turn, în centrul furtunii, poetul, „ultimul luptător pe baricadele omului", „preafericit supraviețuitor în valea plângerii", izvorul nesecat al rostirii a toate, se jertfe°te ca să dea temei spiritului viu al poeziei. (Am făcut ce nu se face, rezumând poemul *Ars Poetica*, pentru economisirea spațiului tipografic). Cu acest statut, el î°i asumă o funcție demiurgică în proximitatea Divinității. Mai mult decât unealtă a Sa, cum ar spune L. Blaga, fiu al Său spiritual, un nou Christ, dintr-un °ir nesfâr°it de răstigniți :„Neîncetat seamănă Dumnezeu/ lumina-i în bezna eului meu// (...) Domnul zilnic mă zide°te,/ °i-n noaptea fără seamăn/ cu Isus pe cruce mă-ngeamăn/ atâta cât sunt, cât încă mai respir/ într-al înaltului inspir."(*Cu Isus mă îngeamăn).*

Cum am anticipat, al treilea ciclu, *Netihnule Divinule*, cuprinde poeme care dezvoltă tocmai tema aceasta, a Divinității disipate în univers :„Ve°nic ascuns, netihnule, har pretutindeni tăcut vii, Divinule,.../°i-nlăuntru °i-n afară,/ e°ti °i scară °i pe scară,/ °i pe munte °i sub munte,/ °i prin frunzele mărunte,/ °i în vis de-azur °i în abis, °i-n închis °i în deschis,/ °i-n finit °i-n infinit/ °i în negru °i-n albit..."(*Netihnule Divinule!)* Câteva accente argheziene pot fi identificate în acest ciclu, mai ales în cei °ase *Psalmi*, dar dincolo de ele, Raul Constantinescu rămâne un poet orfic, poate chiar mai bine resimțit aici, pentru că simbolurile ermetice sunt mai frecvente: „O, El, marele, mult ne°tiutul - /cel ce-n degetul mic universul pâine/ scamă în vânt/ nevăzut ne°tiut nebănuit nenumit vibrare fior/ omniprezent în toate cele ce sunt/ numele numărul codul niciunde nu-°i lasă/ nu are nimic totul având fiind;/ nu-l °tie nimeni nicicând, el °tiind totul.../ margini nu are, fiind pretutindeni.../ început °i sfâr°it nu are, ve°nic fiind.../ miezul miezului ascultând,/ El tace suveran în singurătate deplină/ scriind citind recitind viețile morțile noastre.../pre sine în perpetuă devenire în noi visează-se/ întru senina eternitate/ prin furnicar de lumi prin lumi/ cu grija fiecărui suflet atom/ iubire împânzindă rețea în desfă°urare - /odihnă sprijin lege/ a tuturor celor ce sunt fără de moarte al iubirii izvor"(*Cel ce-n degetul mic universul pâine).*

Spuneam că volumul este atent structurat, până a fi rotunjit perfect. Dacă se deschide cu un haiku, nu putea să se încheie decât la fel: „În pe°terã/ singur cu Dumnezeu/ a°tept iluminarea." Logica ordinii celor trei cicluri este, acum, clară: prin sublimarea iubirii, poetul se decantează, se distilează, trece în Cuvânt °i prin el în Neantia, ca să a°tepte iluminarea lângă Dumnezeu, care îl va împărtă°i cu un nou destin christic. Se simte, deci, din spița celor ale°i. Numai ace°tia, ca poeți orfici, nu-°i recită versurile, ci le scandează, apelând la toate modalitățile expresive, pentru a obține sonorități magice: vocabular îmbogățit, mai cu seamă prin aglutinări oximoronice, repetiții tautologice ,serii sinonimice; dislocări sintactice... °i care mai sunt. Raul Constantinescu °i-a creat, astfel, un stil ce-l particularizează în poezia românească. Trebuie să recunoa°tem faptul acesta, oricât ne-am feri de aprecieri hazardate. Chiar nu înțelegem de ce, până acum, criticii formatori de opinie nu prea l-au băgat în seamă. Dar niciodată nu e prea târziu.

■

6 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Tãierea aripilor

Ani Bradea

Serghie Bucur
Apter
Bucure°ti, Editura Minerva, 2012

În 2012, la Editura Minerva din Bucure°ti vede lumina tiparului romanul istoric *Apter*, sub semnătura lui Serghie Bucur, cunoscut publicist prahovean, cu o neobosită activitate literară, dar care a debutat editorial abia în 1999, cu un volum de poeme. Această întârziere, dacă poate fi numită astfel, se datorează doar exigenþei °i asiduitãþii cu care autorul se apleacă asupra subiectului de studiu, cercetările care preced scrierea captivându-l într-o asemenea măsură încât drumul parcurs devine prioritar. A°a s-a întâmplat °i în cazul acestui roman, ideea scrierii sale încolþind în mintea autorului la sfâr°itul anilor °aptezeci, cum aflăm din capitolul final, intitulat *Atelierul romanului.*

Să scrii un roman istoric în aceste vremuri e, cred eu, un gest de mare curaj, genul acesta e aproape dispărut °i interesul mult diminuat. Dar citind cu atenþie cartea lui Serghie Bucur constaþi că nu e tocmai un roman, ficþiunea se dore°te a fi de fapt o reconstituire a adevărului istoric. *Apter* îi este dedicat în întregime lui Nicolae Bălcescu, personalitate marcantă a culturii române°ti °i, cum bine se °tie, eroul tragic al revoluþiei de la 1848. Alegerea personajului principal nu este însă deloc întâmplătoare. Un profesor de istoria artelor, aflând despre locul de na°tere al autorului, îl provoacă la o discuþie care va fi hotărâtoare pentru scrierea cărþii: *„ªtiþi dumneavoastră, domnule elev, cine a tras pe-acolo, să se ascundă de poterã, în ¿junul revoluþiei de la*

1848? (...) Nicolae Bălcescu, domnul meu! Venind prin Codrii Vlăsiei, deghizat în þăran cu doniþe °i linguri, a fost primit pe ascuns, de dorobanþii colonelului Banov, undeva, într-o odaie secretă a Conacului Mavros-Cantacuzino! De aici Bălcescu al nostru urma să ¿jungă la Telega, pe o cale cât mai feritã de ochii lumii, cu faimosul apel către căpitanul Cristofi, ascuns într-o þigară, °i care spunea astfel: Scoală-te, dacă-þi iube°ti þara". Pornind de la acest discurs vor urma ani întregi de studiu °i cercetare a documentelor istorice, a tuturor cărþilor găsite care abordează această temă, zeci de pagini scrise, citate °i însemnări în caietele romanului care devine obsesie. Primele fragmente îi sunt citite în 1981 la Radio România Cultural, în emisiunea lui Radu Felix, în interpretarea actorului Ion Marinescu.

Romanul este construit ca un puzzle, scenele se schimbă mereu, multitudinea de personaje învăluie la început cititorul pentru ca, pe măsură ce textul este parcurs, să se facă lumină °i totul să capete sens. Evident perioada urmărită, din scurta viaþă a lui Nicolae Bălcescu, este cea legată de aceste a°ezări prahovene, unde ajunge prin bunăvoinþa boierului Mitiþă Filipescu, atras de societatea secretă organizată °i condusă de către acesta. Idealurile acestei societãþi: răsturnarea dominaþiei otomane, desfiinþarea privilegiilor feudale °i instituirea unei republici democratice în care cetãþenii să fie egali în faþa legii, incită mintea înflăcărată a tânărului revoluþionar, însă organizaþia este descoperită curând °i membrii ei arestaþi. Unii dintre ei sunt trimi°i la muncă silnică în ocnă, iar Bălcescu este condamnat la trei ani de închisoare la mănăstirea Mărgineni, a°ezare prahoveană în apropierea locului de ba°tină al autorului. De asemenea existenþa Conacului Cantacuzinilor de la Căline°ti, azi sanatoriu pentru alienaþi mintal, clădire care l-a adăpostit °i ascuns pe Nicolae Bălcescu, sau a Palatului Micul Trianon de la Flore°ti, aparþinând acelea°i familii nobiliare, care din păcate azi mai păstrează doar câteva ziduri în ruină, au fost puncte strategice pe marginea cărora Serghie Bucur °i-a fondat cercetarea. Studierea arhivelor, a tuturor înscrisurilor care i-au căzut în mână de-a lungul anilor, a făcut din această muncă de Sisif un þel, dacă nu obsedant cu siguranþă primordial. Citim în acela°i jurnal al romanului: *„5 ianuarie 1982/marþi (...) Fără să-i văd (vreodată) faþa, cred că l-am visat pe Nicolae Bălcescu toată noaptea..."*

Construită, a°a cum spuneam, ca un puzzle, acþiunea se mută în spaþiu dar °i în timp. Scenele de salon se succed °i se intercalează cu cele de stradă, de alcov, din închisoare, de la întâlnirile conspirative la discuþiile politice, filozofice sau la secvenþele de viaþă culturală. Cadrele alternează cinematografic, situându-se când în Bucure°ti, Mărgineni, Câmpina, sau mult mai departe, la Viena, Paris, Londra. Montarea pieselor într-un întreg nu urmăre°te neapărat succesiunea cronologică, iar descrierile, portretele personajelor, dialogurile, transformă scrierea documentară într-un text literar. Spuneam că acþiunea se mută °i în timp, foarte mult în timp am putea spune, în unele capitole autorul revine chiar în actualitate, cele două lumi, perioada istorică °i cea a zilelor noastre se întrepătrund fără ca acest fapt să creeze dizarmonii. Cu toată infuzia de figuri °i tipologii, care uneori acoperă imaginea personalitãþii centrale a cărþii, nu Nicolae Bălcescu este personajul principal. Sau nu sub acest nume, ci sub un altul, mult mai important, care se identifică însă cu tragicul personaj dar îl °i depă°e°te, asimilându-l, trecând dincolo de existenþa sa pământeană. E mai mult decât o figură emblematică, mai mult

decât o personalitate, e un ideal. Este vorba despre revoluþia în sine, marele personaj al romanului *Apter.*

Serghie Bucur este însă, înainte de a fi prozator, ziarist, fondator al unor publicaþii, artist plastic, poet. ªi cititorul nu poate trece indiferent, fără să identifice °i să se bucure de poezia din acest volum. Am să dau °i eu câteva exemple, citând: *„Clopotele satului bat în dungă. Se scãmo°ează norii jos de tot, loviþi de dangãte. Valuri de fluturi îngroa°ă aerul, stârnesc pulberea ulițelor °i brusc săgetează spre cer".* Sau: *„Respira însufleþit de o presimþire înfrico°ătoare, ca °i cum drumul dintr-un cimitir i-ar fi trecut prin inimă - singurul loc unde, în el, viaþa se gândea la ziua de mâine."*

Apter nu e doar un roman istoric, sau un document deloc de neglijat pentru cei dornici să aprofundeze istoria locului, °i nu numai, *Apter* e exemplul, dovada creaþiei desăvâr°ită prin jertfă. Anii în care cartea s-a scris, perioada de documentare, care s-a intercalat cu cea a scrisului, textul căpătând sens °i profunzime pe măsura informaþiilor istorice apărute, dar °i revenirea, nu de puþine ori, asupra celor deja scrise, reprezintă tot atâtea sacrificii făcute de autorul ei.

Fără îndoială, până în acest moment, *Apter* este cartea de referinþă a scriitorului Serghie Bucur. O carte ce aparþine unui gen literar deloc facil, cu atât mai valoroasă cu cât în literatura contemporană puþini se mai încumetă să pă°ească pe drumul sinuos al cercetării amănunþite în primul rând, °i abia apoi al scrierii propriu-zise. E o penurie a acestui gen de scriere în literatura noastră °i asta nu poate decât să ne îngrijoreze. Avem nevoie de scrierile istorice, avem nevoie să nu uităm °i să transmitem mai departe informaþii despre cine suntem °i de unde venim. Sau, cum spunea marele Iorga: *„Un popor care nu î°i cunoa°te istoria este ca un copil care nu î°i cunoa°te părinþii".*

■

Black Pantone 253 U

ªapte romane, ºapte povestiri, ºapte etaje

Carmen Ardelean

Radu Þuculescu
Scorpionul galben
Bistriþa, Ed. Charmides, 2013

Aº afirma, asemenea multora înaintea mea, că Radu Þuculescu e un mare prozator. S-ar simþi nedreptãþit însã marele dramaturg, pasionatul traducãtor, om de televiziune, om de teatru. Plus violonist (la origini) ºi nepot de pictor. O succintă diagnozã (tatãl a fost ºi medic, nu doar prozator): artistul complet. Un succint portret al artistului la senectute: dincolo de graniþe, tradus, invitat la conferinþe, prelegeri, lansãri de carte: Budapesta (1996), Viena (2008), apoi Germania, Elveþia, Franþa (2013). Acasã, comentat puþin, ignorat pe nedrept, uneori chiar de prieteni (tristă mãrturisire într-un dialog cu Alexandru Petria). Cu un scris care însã mai trezeºte ecouri: *Concert pentru vioarã ºi... eternitate*, povestire inclusã în volumul *Capãt de linie,* e un minunat dar de prietenie, un remember antum, oferit de Leon Iosif Grapini care alege sã continue, reuºit, *Dispariþia violonistului,* semnatã de Radu Þuculescu în 1980.

Volumul *Scorpionul galben. ªapte povestiri,* apãrut în 2013, la Editura Charmides, Bistriþa, e tot un remember, dar unul personal, încãrcat de semnificaþii autobiografice, un adevãrat lapidariu. Cele ºapte povestiri, publicate în intervalul 1974-2013, schiþează o microbiografie literarã. În mod paradoxal, dupã ºapte romane, dupã o recunoaºtere internaþionalã sub acelaºi semn al cifrei ºapte - revista literarã *Orte* din Berna a notat falsul roman al autorului ca fiind printre primele ºapte cele mai bune cãrþi traduse în spaþiul german -, apropiindu-se de 66 de ani, prozatorul născut la Reghin, dar adoptat de Cluj-Napoca propune ºapte personaje ce par sã-ºi caute biografia ºi s-o recompunã din chiar în biografia autorului.

De cele mai multe ori, recompunerea e muzicalã, cãci, citite cu atenþie, fãrã pretenþii de hermeneuticã, textele nu dezvãluie doar tehnicile muzicale valorificate (toate povestirile sunt construite contrapunctic, polifonic), ci ºi flagranta apropiere, ca osaturã ºi dominante, de tipuri variate de compoziþii muzicale: lamento sau recviem pare povestirea *Viaþa într-o rochie de bal; Iubiþi-mã chiar dacã put* e o operã bufã, cu accente de vodevil; *Scorpionul galben* e o fantezie; *Dispariþia violonistului* pare un capriciu; *1974* - o fugã; *Mapa sau Blândul Benn* ºi *Neliniştea nopþii* sunt autentice melodrame. Doar ºapte note pentru ºapte compoziþii ce combinã, aºa cum recunoºtea autorul, *registre, ritmuri, tonalitãþi major cu relativele lor minore,* reproducând, cu o fidelitate înfiorãtoare, vârstele *poeziei* existenþei, chiar ºi a celei... prozaice. Rãzbat, aºadar, ecouri dintr-o biografie care scapã vizibilã prin þesãtura densă a povestirilor: cãtana din povestirea *1974* aºteaptã Anul Nou pentru a-ºi sãrbãtori ziua de naºtere (1.01.1949 e data naºterii lui Radu Þuculescu), protagonistul din *Dispariþia violonistului* ne aminteºte de pregãtirea muzicalã a autorului, eºecul pe plan familial ºi existenþa într-o societate totalitarã sunt regãsite în alte două povestiri, experienþa de corespondent de presã în Tunisia a lui Raul ar putea fi a omului de televiziune care a vizitat Tunisia, Radu Þuculescu, totul culminând cu *Neliniştea nopþii*, textul ce emoþionează prin autenticitatea discursului, prin impregnarea lui cu autobiografic: drama divorþului, pasiunea pentru gãtit ºi pentru animale, spaþiul intim, dominat, auditiv, de sirenele agonizante ale ambulanþelor ce amplificã *neliniştea* existenþialã.

Muzical ºi autobiografic funcþionează ºi paratextul; mottourile ºi dedicaþiile trãdează preferinþe literare (Buzzati), simþul umorului, ironia (interjecþia din Soljeniþîn, sublimă metaforă a *ciripitorului* sau nonsensul cazon, cu aer caragialesc, rostit de maiorul Costache „Duºmanul poate ataca din moment în moment sau chiar mai devreme"), dar ºi nostalgicele aduceri-aminte, punctate în simple dedicaþii.

Cu un refren („Trec zilele") în opoziþie cu starea protagonistului, soldat *necunoscut*, soldat *fãrã nume,* povestirea *1974* nu îºi propune sã demitizeze deja demitizata experienþã cazonã, ci, mai degrabã, sã prezinte, într-un registru desolemnizat, locurile comune ale vieþii de cazarmã care trimit, revelator, la viaþa cotidianã. Viaþa cazonã e înþeleasã, cu fiecare zi, (cãci *trec zilele),* drept o copie, o replicã hidos de caraghioasã a vieþii *de dincolo* de cazarmã. În momente de efervescenþã, timpul se dilatã sau se comprimã ca afarã: momentul jurãmântului militar, de fapt secunda care desparte cele trei strigãte „Ura", îi declanºează flash-uri biografice, rememorãri ale celei care îºi suplinise prezenþa la acest moment asociat primei *liberãri*, cu o scrisoare. Locuri comune sunt ºi discuþiile lungi ºi sterile pe fundalul ploilor nesfârºite, de toamnã, momentul lecturãrii corespondenþei care oferea iluzia ancorãrii în realitatea exterioarã ºi, implicit, adâncea îndoiala, incertitudinea, modula sentimentul inconfortabil al trãdãrii, reitera, dureros, episoade intime. Percepþia generică a femeii, proiecþia repetatã a *liberãrii*, a momentului reîntâlnirii cu iubita, sentimentul militarizãrii universului (ploaia cade regulamentar!) sunt constantele, dominantele în dormitorul cazon ordonat perfect, cu marcaje restrictive vizibile, cu dulapuri ordonate ºi cu podeaua ceruitã, dar ºi cu þigãri, zaruri, insomnii ºi argou sau puternice eufemizãri.

Instrucþia, perceputã ca o nedreaptã torturã, declanºează emoþionante meditaþii - colegii sunt analizaþi dincolo de efemerul statut de militar -, dar ºi analogii terifiante: teribilul duºman ipotetic atacat ºi contracarat periodic are un corespondent în copilãrie, într-un topos asemãnător locului de instrucþie. Uneori, analogia e de-a dreptul spumoasã: ideea de uniformizare prin þinuta identicã îi aminteºte de surorile gemene cu statut *moral* diametral opus: fecioara ºi târfa.

Armata e, în fond, o felie dintr-o existenþã sub semnul sintagmei râsu-plânsu, poate cu mai multe ºi mai inutile rigori ºi restricþii (trezirea e la aceeaºi orã ca în viaþa civilã, dar aici nu lipsesc „stimulii" auditivi ºi punitivi, bocancii au „peste 100 de kilograme", iar apa nu curge dimineaþa, aspecte ce nu împiedicã însã *siesta* onirică la ora matinalã de studiu). O existenþã „la cheie", „la tavã" care, totuºi, declanºează nevoia de nelinişte existenþialã, de evadare în alt plan. E impresionantă, în acest context, ideea inutilitãþii cimitirelor ºi, mai ales, alternativa înlocuirii crucilor cu arbori sub care sã respirãm, sã ne iubim.

Tradiþionala ºedinþã de tragere e fundal perfect pentru proiectarea apropiatei întâlniri cu iubita, prilej de escapadă în sat, cu acordul „neasumat" al maiorului, ºi de scurtă, dar eficientă turmentare (dovada: viziunile diabolice provocate de lichidul bahic). Cãlãtoria cu trenul are în ea ceva epopeic: bãtrânul cu mutrã de beþiv care stã în spatele lui la bilete, pândindu-l pentru a ºi-l face interlocutor (autor de dinamite-explozivi ºi dinamite alcoolice), pomeneºte, referindu-se la cei *7 ani* de armatã, cele *7 sch.je* din picior, iar Remus, colegul ce se întorcea cu aceleaºi tren la unitate ºi care coborâse, asemenea lui, în gara N. pentru a-ºi ostoi setea, va ajunge imobilizat din cauza trenului care îi zdrobeºte picioarele.

Dispariþia violonistului pare, la un prim nivel al lecturii, un text ce condamnă realitãþi crude: repetiþiile în frig, singurãtatea creatorului, discrepanþa dintre material ºi spiritual, inserþia absurdă a cenzurii de partid în mediul artistic. Cu toate acestea, e admirabilă dublarea acestui nivel de cel fals mitologic (Mira, muza violonistului, ce trimite la personajul din drama blagianã, se dovedeºte a fi o pasãre crescutã în colivie) ºi de cel comic, declanºat de contrastul dintre aºteptatele reacþii ale auditoriului ºi... reacþiile neaºteptate: temerile artistului privesc vestimentaþia lui necorespunzãtoare, în timp ce publicul-cenzurã consideră inadecvate reacþiile, grimasele, nonverbalul. În plus, discrepanþa vine ºi din percepþia diferită asupra artei: muzica, act sublim pentru violonist, transfigurator, devine act comercial prin solicitarea ca la un eventual bis, artistul sã interpreteze cunoscuta ºi supralicitata *Baladã* a lui Porumbescu, respectiv act controlat, regizat în faþa oglinzii. Arta rãmâne, chiar într-un univers concentraþionar, inefabilă; prin urmare, violonistul nu numai cã

nu-ºi va putea controla, stăpâni trupul, ci va trăi chiar o experienţă stranie, percepută drept normală, naturală, de publicul magnetizat de interpretarea magistrală.

Mapa sau Blândul Benn surprinde o altă faţă a totalitarismului, a sistemului închis, concentrată, simbolic, în metatextul povestirii. Contrapunctic se desenează imaginea familiei din copilărie ºi a familiei actuale, spiritul Crăciunului ºi spiritul... comercial al sărbătorilor. Treptat, se remarcă un crescendo ce configurează o simfonie a tensiunilor ce se iscă din rememorări involuntare, declanºate de gesturi aparent tandre, ceremonioase; momentele de asumată, voluntară relaxare ºi armonie sunt dinamitate, rând pe rând, de amintiri nefericite, care creaseră adevărate uragane conjugale: pete de alcool de odinioară, defectarea aparaturii.

Apariţia neaºteptată ºi bizară a negustorului ambulant Benn pare perfectă pe fundalul dizarmoniilor familiale, al comunicării deficitare. Ideea unui album de familie *în cuvinte*, nu în imagini, oferit gratuit, care ar complini perfect penuria verbală ºi ruperea legăturii cu familia (albumul purta pe copertă întrebarea *Cine este străbunica mea?*) face din Benn un Moº Crăciun autentic. Furat de magia sărbătorilor, Soţul (căci personajele apar cu nume generic) se dedă ispitei mărturisirii, uitând că Moº Crăciun a murit, înlocuit fiind de Moº Gerilă care nu iartă, ba chiar îºi asumă inclusiv... familiile altora.

Iubeşti-mă chiar dacă put e, de departe, o biografie a detractorului în 20 de puncte, un alt *pseudokinegeticos* al *ciripitorului* din vremuri revolute. Născut într-o zi *zemoasă*, cu un pedigriu perfect - tată căruţaº, sărac, cât pe ce să ajungă secretar de partid, împiedicat doar de reacţiile provocate de aburii etilici, fericit să *contabilizeze*, din căruţă, satul ºi să adoarmă în căldura propriilor secreţii. Dacă la doi ani îºi turnă tatăl unui vecin, în ºcoală turnă, pe rând, colegi ºi învăţător. Prima delaţiune în scris, care aminteºte, izbitor, de o scenă evocată de Gabriel Chifu în recentul roman *Punct ºi de la capăt*, îl va incrimina pe preotul satului, posesor al unei biblioteci impresionante pe care Floricel Laºcă, eroul detractor, ºi-o doreºte nu pentru valoarea documentară, ci din ura pentru instituţia bisericii, convins fiind că gestul denotă dragostea lui pentru sat.

Fiecare delaţiune îi consolidează ascensiunea: ajuns ºef al clasei, mai apoi secretar UTC, va deveni student la Facultatea de Litere, limbi străine, din motive lesne de înţeles, apoi cenaclist, poet, statut ce va impune o schimbare a numelui deloc *poetic.* Un singur episod îl surprinde într-o poziţie incomodă, atunci când colegii deturnează o acţiune îndelung premeditată de *spionare* a studenţilor străini, în an terminal.

Căsătoria cu Safta, pomenită elogios pentru calităţile fizice ºi... interpretative, e cu triplă mizã: va asigura o repartiţie confortabilă, un statut social, cu avantajele... aferente ºi o ascensiune ulterioară, căci „vocea" Saftei dezlănţuită, iniţial, în intimitatea cuplului va deveni sonoră în mediile tovărăºeºti ºi, după revoluţie, în cele politice. Chiar dacă momentul decembrist îl prinsese cu „bastonul de prim-secretar în traistă", Laºcă nu va rămâne în umbra care crezuse, iniţial, că-l va înghiţi; o altă revistă, un alt repertoriu, alţi ºefi alte partide vor reconfigura viaţa lui socială, politică.

Scena finală, cu trimiteri kafkiene evidente, e magistral regizată: delaţiunea finală e delaţiunea supremă, căci Florian Lascu nu putea rămâne nedenunţat pentru falsul de identitate.

Proză exotică, în care se resimt vagi ecouri eliadeºti este *Scorpionul galben.* O experienţă jurnalistică din Tunisia devine fundalul perfect pentru glisarea spre o experienţă stranie, în care autorul supralicitează când miraculosul, când fabulosul. Firul care leagă episoade aparent independente e simbolul scorpionului galben, supranume al zeiţei care îºi ucidea partenerii, regăsit în varii forme: „S"-u artizanal, zărit în avion, Selchis, făptura în care par reunite fata Morgana ºi o sirenă, statuia ce avea la picioare un mic scorpion, care pare să prindă viaţă în finalul povestirii. În fapt, textul nu e o povestire cu miză epică, ci mai degrabă un poem în proză, în care lirismul, starea par exacerbate aproape cinematografic.

Viaţa într-o rochie de bal lasă, prin opoziţie, impresia de evocare a unor poveºti la gura sobei. Existenţe banale, de o normalitate emoţionantă, pentru care amănuntul e esenţa vieţii se conturează treptat pe fundalul mărturisirilor cu iz de catharsis ale mamei: viciile socrului, gelozia soţului, nunta, războiul. Contrapunctică este evocarea Betinei, fata bolnavă de la un an, care ºi-a trăit într-un scaun cu rotile copilăria ºi adolescenţa. E aici un discurs emoţionant al fetei îndrăgostite pentru care lumea e plină de semne, al fetei ce se bucură de reuºitele surorii ºi, implicit, de cadourile vestimentare, al copilului care înţelege că este o povară ºi care nu-ºi doreºte decât ca mama sa să trăiască mai mult decât ea pentru a avea câţiva ani de odihnă.

De o intensitate similară, dar cu puternice inflexiuni autobiografice care accentuează dramatismul este *Nelinişteaºtea nopţii.* Divorţat proaspăt, recent mutat într-o locuinţă care pare să se încăpăţânească, cu fiecare zi care trece, să îi demonstreze că-i este ostilă, personajul-narator Relu va trăi o experienţă fundamentală, declanºată de un banal junghi sub omoplatul stâng. Ce urmează e o scenă kafkiană prin amestecul de elemente ce amintesc de „Moartea domnului Lăzărescu" ºi superba povestire a lui Dino Buzzati, *Şapte etaje.*

În fond, despre ºapte etaje e vorba în volumul de povestiri semnat Radu Ţuculescu, dar despre ºapte etaje care nu îi oferă nici măcar iluzia înălţării, a ascensiunii. Ca în povestirea lui Buzzati, intrat plin de elan ºi efervescenţă în viaţă, direct la etajul ºapte, autorul se trezeºte, aproape de crepuscul, la primul etaj, al celor care (pre)simt profunzimea ºi *neliniºteaºtea nopţii.* Evident, literar. ■

Black Pantone 253 U

Un arhanghel în regatul demonilor

Nicolae Bosbiciu

Rusia este o țară a ocultismului, în care mistica nu poate fi separată de istoria politică. O demonstrează cu prisosință istoria acestui popor, ai cărui conducători, începând din veacul al XVII-lea și până în paradoxalul secol al XX-lea, au fost marcați de irațional. Instalarea dictaturii comuniste după Revoluția din 1917 a adus cu sine ateismul și anticlericalismul, promovate cu fanatism de Lenin, care urmărea eradicarea creștinismului, pentru a lăsa loc noii „religii" a binelui și răului, promovatoare a utopiei „lumii noi" și a „omului nou". „Lumea nouă" propovăduită de comuniști avea masca egalitarismului absolut, pornind de la dezideratul desființării claselor sociale și creării unei societăți perfecte, iar „omul nou" reprezenta ființa dezrădăcinată, depersonalizată și atee, deși ateul pur nu există, după cum remarca Nicolai Berdiaev, pentru că negarea divinității înseamnă, de fapt, posibilitatea de a născoci idoli sau fetișuri în fața cărora să te închini.

Aspectele sociale derutante pe care ni le oferă literatura acestei țări, cu amestecul permanent între fantastic și realitate, le regăsim și în scrierile cu caracter autobiografic ale lui Mihail Afanasievici Bulgakov (1891-1940), mai ales în cele de proză scurtă. O ediție în limba franceză, excelent concepută, intitulată *Scrieri autobiografice* ne propune un itinerar prin viața scriitorului rus de origine ucraineană, adunând la un loc câteva dintre principalele texte din această categorie din creația autorului și, de asemenea, cele șase scrisori adresate de Bulgakov lui Stalin și guvernului sovietic din epocă. Reunirea scrierilor literare cu paginile de corespondență menționate dovedește că, în cazul acestui autor, biografia se strecoară în operă, înghițită, transfigurată, capabilă să contureze estetic un viitor fabulos al artistului care a supraviețuit unei apocalipse prin arta sa. De la *omul fără viitor*, la artistul care își împlinește vocația dincolo de interdicțiile cenzurii comuniste, drumul poate fi parcurs în ambele sensuri.

Primul text al volumului, intitulat *Morfina*, tradus de Michèle Kahn, apărut în numerele 45-47 din 1927 ale revistei *Mediținskii rabotnik* conține episodul biografic al dependenței scriitorului de morfină în anul 1917, pe când era medic în spitalul de la Nikolskoe. În timpul unei traheotomii efectuate unui copil bolnav de difterie, Bulgakov începe să ia morfină, încercând să evite o posibilă contaminare, apoi devine dependent pentru o perioadă, reușind să scape numai datorită primei sale soții, Tatiana Lappa, care, la început, îi micșorează doza, apoi refuză de la un moment dat să-i mai dea. Personajul nuvelei este tânărul doctor Bomgard, căruia un alt doctor, Poleakov, îi lasă caietul său de însemnări, după ce se sinucide cu un revolver. De aici încep notațiile intermitente ale unui jurnal de morfinoman, care descriu, de fapt, stările devastatoare ale scriitorului însuși din timpul sevrajului. Din aceste notații putem înțelege un adevăr existențial, care se ascunde în spatele ficțiunii: dopajul cu morfină nu s-a datorat exclusiv accidentului din timpul efectuării traheotomiei, descris în altă proză din *Însemnările unui tânăr medic*, intitulată *Beregata de oțel*, ci, mai ales, perioadei petrecute la spitalul orășenesc din Veazma, ca șef al secției de boli infecțioase și venerice, într-o atmosferă extrem de plictisitoare și dezumanizantă. Morfina îi asigura în acea perioadă o stare provizorie de bine, însă Bulgakov era extrem de nefericit nu doar că îi lipseau distracțiile și viața din Kiev, ci pentru că el și prima sa soție, Tasia, traversau o perioadă de mari lipsuri financiare, pe fondul unei mari crize declanșată de Revoluția din 1917, care a stat la baza instalării la putere a bolșevicilor.

Al doilea text al volumului, *Însemnări pe manșete*, tradus de Paul Lequesne, este un fals jurnal intim, a cărui primă parte a fost publicată în suplimentul literar al ziarului berlinez *Nakanune* (*În zori*), în anul 1922, iar cea de a doua, în revista *Rossia*, în 1923. Adevăratul jurnal pe care scriitorul l-a ținut în perioada 1922-1925 se află și el tradus în volum sub titlul *Jurnal confiscat*, deoarece în ziua de 7 mai 1926 caietul cu notițele sale diaristice, împreună cu manuscrisul nuvelei *Inimă de câine* îi vor fi confiscate în timpul unei percheziții la domiciliu, efectuată de OGPU, scriitorul recuperându-le abia peste trei ani, în 1929. *Însemnările pe manșete* iau forma unor proze eliptice, cu o dedicație stranie, a cărei explicație o găsim în sugestia asemănării scriitorilor ruși cu animalele pornite într-un exod tragic din locul unde s-a întâmplat o catastrofă de proporții apocaliptice. Mai exact, suntem înclinați să credem că îndărătul pluralului „scriitori" se află nume de referință din literatura rusă a epocii, precum Iuri Lvovici Silozkin, Nikolai Evreinov, Osip Mandelștam, Boris Pilniak, precum și identitatea naratorului-personaj, chemat aici cu diverse diminutive („Mișenka", „Mișa" sau „Mișunea"), care, firește, este scriitor și gazetar. Cunoaștem din corespondența din 1921 a lui Bulgakov cu vărul său, Konstantin Petrovici Bulgakov, că scriitorul intenționa la rândul său să plece în acea epocă din Vladikavkaz, fie la Moscova, fie în afara granițelor URSS. Partea întâi a *Însemnărilor...* se petrece în orășelul de provincie amintit și descrie atmosfera redacțiilor de ziare de acolo pe fundalul iadului comunist dezlănțuit în procesul de sovietizare și se încheie cu un fragment intitulat ironic *Acasă*, care marchează reperul emblematic al Moscovei, spațiu cultural pe care îl visase și îl râvnise pentru împlinirea dorinței sale de a deveni un scriitor cunoscut. Cea de a doua parte debutează cu sosirea la Moscova într-o atmosferă confuză și năucitoare, dominată auditiv de amestecul zăngănitului roților de tren cu frânturi de „Internaționala" și vizual de o alternanță a luminii cu întunericul, în care întrezărește chipuri crepusculare și afișe care anunță sărbătorirea celui de-al doisprezecelea jubileu al lui Maiakovski, poetul care a făcut pactul cu diavolul bolșevic, devenind un *poputcik* aservit regimului. Totul pare să fie desprins dintr-un grotesc scenariu de film suprarealist, încât contactul cu ceea ce scriitorul numește „cloaca fermecată", guvernată de haos și de o inflație explozivă, seamănă cu o coborâre în Infern.

Un interes aparte în volum îl prezintă *Scrisorile către Stalin*, traduse și prezentate de Marianne Gourg. Prima dintre ele este, de fapt, o cerere din anul 1929, fără să fie datată exact, adică tocmai din ceea ce Bulgakov numește „anul catastrofei", pentru că atunci scriitorii Evgheni Zamiatin și Boris Pilniak sunt atacați de critica proletcultistă și acuzați că au publicat în străinătate opere dușmănoase regimului sovietic. Zamiatin publicase romanul *Noi*, o antiutopie tradusă deja în franceză, cehă, engleză și italiană, iar Pilniak, micul roman intitulat *Acățu* în traducere germană la editura Petropolis din Berlin. În acest context, și situația lui Bulgakov se va deteriora, mai ales după ce piesa lui de teatru *Fuga* va fi interzisă, fiind catalogată de Stalin însuși ca „antisovietică". Tot atunci vor fi retrase de pe afișele teatrelor dramatizarea romanului *Garda albă*, intitulată *Zilele Turbinilor* și piesele *Insula purpurie* și *Apartamentul Zoikăi*, iar prozele sale: *Însemnări pe manșete*, *Diavoliada*, *Aventurile lui Cicikov*, sunt interzise. Bulgakov consideră toate acestea „distrugerea mea ca scriitor" și îi cere pentru prima dată lui Stalin să fie expulzat, împreună cu cea de a doua soție a sa, Liubov Belozerskaia, în afara granițelor URSS, pentru că șirul de interdicții îl aduceau în situația de a-și pierde mințile.

Celelalte cinci scrisori, dintre care a doua, datată 28 martie 1930, are o importanță deosebită, conturează relația absolut stranie dintre creator și dictator, în sensul că Bulgakov întreprinde, pe de o parte, cu un curaj nemaiîntâlnit, o critică logică și îndreptățită a instituțiilor de cenzură din epocă și, pe de altă parte, transformă rândurile sale într-un veritabil manifest estetic, redactat din perspectiva unui creator independent, care refuză categoric să-și prostitueze arta, transformând-o într-un instrument ideologic. Consecința celei de a doua scrisori va fi telefonul lui Stalin, care, aparent, îi va face o favoare, deschizându-i porțile Teatrului Academic de Artă din Moscova, unde scriitorul fără mijloace de subzistență va fi angajat ca regizor secund, dar îl va și distruge psihic, instalându-i autorului în minte obsesia unei viitoare întâlniri la Kremlin care, așa cum era de presupus, nu va avea loc niciodată.

Ultimul text al volumului este *Extraordinarele aventuri ale unui doctor* transpus în franceză de Michèle Khan. Povestirea este inspirată din evenimentele biografice din tinerețea scriitorului, cuprinse în intervalul 1918-1920, când a fost mobilizat ca medic militar în armata Republicii Populare Ucrainene, de unde va reuși să dezerteze. Descrierea unor experiențe din războiul civil ni-l arată pe Bulgakov în ipostaza de autor cu o conștientă orientare împotriva războiului.

■

10 Black Pantone 253 U

Ioan Negru

Nu mai vreau

1.
1.1. S-a dus de tot, n-a apus.
1.2. S-a dus să-ºi vadă rădăcina.
1.3. Nu întreb câte petale va avea vântul.
1.4. Cine ºtie unde s-a dus.
1.5. S-a dus să se ducă.

2.
2.1. Când paºii nu mai păºesc.
2.2. Nu te uita la apă, nici la păsări.
2.3. Uită-te la foc. Peste apă, peste cer.
2.4. Stai pe pământ în genunchi ºi adă-þi aminte.
2.5. Cuvinte pustii care se duc să-ºi vadă rădăcina.

3.
3.1. S-a dus să se ducă.
3.2. Acolo va fi primăvară ºi la toamnă rod.
3.3. Du-te, dacă poþi umbla fără paºi!

3.4. S-a dus să fie acolo.
3.5. Îngenuncheat în focul fără cenuºă.

4.
4.1. N-are lacrimi să-ºi cureþe ochii ºi să-ºi bea setea.
4.2. Un cuib mic cât un pumn.
4.3. N-are cuib, n-are cale.
4.4. Vine din cerul care îngheaþă.
4.5. Îngenuncheat în faþa cenuºii cerului.

5.
5.1. Numai primăvara are bucuria cea mare.
5.2. N-are cuib, n-are cale.
5.3. N-are lacrimi să-ºi cureþe ochii ºi să-ºi bea setea.
5.4. Are doar urme de paºi.
5.5. Bucuria este a primăverii.

Surâs

1.
1.1. Poate că-i mult. Aºa să fie!
1.2. Nu ochii, ci păsările când tac.
1.3. ºi ochii. Când zboară anume spre tine.
1.4. Ce rai să-i dai celui care tace?
1.5. Raiul tău pustiu.

2.
2.1. Cât surâs? Întrebi.
2.2. Atâta, arat cu mâna până pe pădure.
2.3. Cerul nu surâde niciodată. Cerul e cimitir.
2.4. Nici tu nu surâzi niciodată.
2.5. Aºtept o foaie albă mototolită.

3.
3.1. M-au dus să-mi pună potcoave.
3.2. Cu sandale de aur să mă încalþe.
3.3. N-aveam decât calea surâsului tău.
3.4. Am păºit, în genunchi am păºit către tine.
3.5. Era primăvară. În mai.

4.
4.1. Era o toamnă cu struguri. Puteai pune mâna pe bob.
4.2. Mâna era dulce.
4.3. Doar un surâs. Nu-l aveai. Nu era de pe cruce.
4.4. M-am dus cu moartea să mă îmbrăþiºeze.
4.5. Am tăcut. Am surâs.

5.
5.1. Aºteptam iarna ca să calc pe ea. Să scriu.
5.2. N-a fost decât o mocirlă albă.
5.3. Pasărea nu surâde, nici apa, nici focul.
5.4. Întreaga vină e a celui care o duce.
5.5. În brumă un surâs. Sub paºi.

Bucurie

1.
1.1. Era, aºa, o zi fără soare. Fără tine.
1.2. Tu erai nicăieri. Niciunde. Niciodată.
1.3. M-am dus să te caut. În mine m-am dus.
1.4. Nu era pustiu. Erai numai tu.
1.5. Am păºit un pas cu tine peste apă.

2.
2.1. Bucuria þine de om. Omul þine de moarte.
2.2. Am văzut ºi bucuria ta. Dar plecam.
2.3. Până nu mori este timpul ei. Tu eºti timpul.
2.4. Moartea, ca ºi femeia, e alături de tine. Creangă ce eºti!
2.5. Te rupe mâna. Flori dalbe.

3.
3.1. N-am ºtiut. ªi rugăciunea s-a făcut pom.
3.2. N-am înþeles. N-am curs în mare.
3.3. ªi m-am bucurat fără să ºtiu. Ca un pom.
3.4. Fără vină m-am bucurat. Cu bucurie m-am bucurat.
3.5. Mâna care a căzut s-a uscat.

4.
4.1. N-are unde fi toamna fără mine.
4.2. Dacă tace apa, tac ºi eu.
4.3. Frunzele pădurii coboară până la glasul meu.
4.4. Pădurea are paºi ºi cale.
4.5. Stă acolo. Cu rădăcini cu tot. Cu frunze cu tot.

5.
5.1. Te-am căutat.
5.2. N-am lăsat urme de paºi.
5.3. Florile merilor nu te-au găsit. Nici cele albe.
5.4. Nu urme de paºi, ci urme de smeură.
5.5. Acolo unde erai te-am căutat.

■

poezia

parodia la tribună

Ioan Negru

Bucurie

1
1.1.Era o zi mohorâtă. Eram amândoi.
1.2. Mai mult tu. Eu visam absent.
1.3. Rătăceam în labirintul de aer. Dintre noi.
1.4. Ghidându-mă după fumul scos de tine. Dintr-un Kent.
1.5. Cu bucuria celui ce s-a lăsat. De þigări.

2
2.1. Pe valea Draganului vin zăpezile.
2.2. Þie nu-þi pasă.Tu stai
2.3. Bucuroasă la oraº. Aici vii doar duminicile.
2.4. Numai că odată cu zăpada,tu habar n-ai,
2.5. Vin lupii.Lupii. Din patru zări.

3
3.1. ªtiu. Eu ºtiu că nu cu rugăciuni
3.2. Pot fi alungaþi dincolo de mare
3.3. Doar un cântec de păpădie poate face minuni,
3.4. Dar cine-l mai ºtie? Pertinentă întrebare.
3.5. Eu singur o să-l cânt cu bucurie

4
4.1. N-are cum fi de acum iarnă grea.
4.2. Izvoarele sub cenuºă încă n-au înghеþat.
4.3. Lupii pot să vină. Dacă vor vrea.
4.4. Eu mi-am pregătit bucuros pentru scris
4.5. Pixul. ªi păpădia. Pentru cântat.

5
5.1. Aºa cum þi-am promis,
5.2. Dacă ninge, îþi fac o pârtie prin nămeþi.
5.3. Niciodată drumul spre mine nu va fi închis,
5.4. Dar tu, muza mea, nu-þi mai purta paºii ºi spre alþi poeþi.
5.5. Că prea lasă urme.

Lucian Perþa

■

Black Pantone 253 U

Georgian Ghiþã

Mozaic

Pot sã mã sfâºâi cu mâinile în multe bucãþi
sã pãtrund dincolo de stern
poate gãsesc pe altcineva în mine.

Dar mi-e fricã!
Frica asta plumburie ce nu stã în faþa cãrnii
ºi nici nu trece dincolo de ea,
îmi aduce aminte cã sunt un conac uitat aici
de generaþii hrãnite cu boabe de griji ºi nevoi.

Pe holul principal danseazã cei 25 de ani
ca o pãrere aºezatã pe umeri.
Nu am putut niciodatã sã-i privesc,
dar cu cât i-am aliniat,
cu atât mai mult am înþepat burþile eºecurilor.

Fãrã sã vreau, îmi goleam mila în chiuvetã
mototolind cadrul de sine missione
în acel triunghi dreptunghic
sub colþurile cãruia orice decãdere are o inimã.

Sub zodia nopþii

Caut cu greu un colþ din carnea ta neprofanatã
sub zodia nopþii prãºesc visele neîmplinite de mâine
lãsând în urmã calmul glaciar ce mi-a închegat sângele
din genunchii zgâriaþi.

Aruncat în ceaþa pavatã cu amintiri
îmi târãsc sub parfumul climei renãscute
cãlcâiele versurilor limpezite de refluxuri
pe care numele meu le-a strâns într-o singurã cãtuºã.

Mã zgârcesc sã mai ascult ceasurile ce-ºi
îmbrãþiºeazã tic-tac-urile
ca niºte þãrmuri fãrã întoarcere
spre oceanul în care pãsãrile întrebãrilor se înecã.

Nu vreau nici sã mã retrag
nici libertatea nu mi-e dragã
stau ºi îndur
ºi mã gândesc ce este mai uman
acordul sau nota
întrebarea sau rãspunsul.

Mai trece prin mine doar un anotimp
Inima oscileazã ca un ceas ce ºi-a aruncat quartz-ul
dincolo de fereastra împãienjenitã cu ore târzii
sub care mã petrec.

Las clipa ruginitã pe genunchi sã amorþeascã,
gest codat al unui plan secund dezgheþat
ºi privesc lumina felinarului cum îmi gâdilã tibiile.

Tãcerea infernalã
zgârâie pereþii de care cuvintele mele se lovesc în plin
de la aceeaºi distanþã sfãrâm între dinþi greºeala
de a fi singur.

Nu pot nici sã dorm, nici sã mãnânc, nici sã beau
Pot doar sã aºtept sã mai treacã prin mine doar un anotimp.

Frigul

Frigul naºte umbre lungi,
feþe de gheaþã îmbibate cu miros de benzinã
scuipatã lângã semafoarele mioape.

În acest anotimp, unele lucruri se ascund de noi,
nãscându-se altele în cãutare de hranã ºi apã.
Animalele zbiarã la prima lunã
care strãluceºte precum inimile îndrãgostiþilor
prinºi sub ea.

Ziua fuge din carul sãu luminat,
totul golindu-se de ea, ºi ea golind totul
în faþa noastrã, unde pustiul adunã stele,
iar versurile mele se transformã într-un inel.

De-aº putea cununa îngerii între ei...

■

12 Black Pantone 253 U

proza

Cafea cu parfum de zambile

Camelia Pantazi Tudor

Mi-amintesc că îmi plăcea foarte mult mirosul cafelei proaspăt măcinată de vânzătoarea de la alimentara din apropierea casei de unde mama mă trimitea deseori să cumpăr 100 sau doar 50 de grame. La întoarcere, mă opream la *Pâine* ca să-mi iau un ºtrudel cu mere sau un baton cu mac. Aveam vreo 11-12 ani ºi mi se păreau destul de ispititoare încât să mă determine să încetinesc mersul spre casă, chiar dacă nutream speranþa că voi avea ºi eu parte de câteva înghiþituri de cafea.

Mama prepara mereu cafeaua într-un ibric albastru pe aragazul din spaþioasa bucătărie a casei noastre cu două camere mari, înalte, stil vagon. Îmi plăcea să stau pe canapea ºi să o privesc până când mirosul apetisant al lichidului negru ºi fierbinte mă făcea să mă apropii de ceºcuþele albe ºi fine decorate cu floricele roºii ºi galbene, ºi să adulmec aburul ce se ridica în rotocoale misterioase ºi îmbietoare spre tavan. Mama zâmbea amuzată, turna ºi pentru mine puþină cafea într-una dintre ceºti, ºi apoi mă punea să deschid cele două uºi ce ne despărþeau de curtea din faþa casei, pentru a ieºi în siguranþă, fără a vărsa vreun strop. Ne aºezam la masa de lângă perete deoarece acolo era mai mult loc decât pe peticul de pământ de sub viºinul înalt ce nu ne prea bucura cu fructele lui, de fiecare dată prea puþine ºi dispuse la mare înălþime. Mama stătea la o tacla cu vecinele, mai ales cu tanti Bucur care locuia într-o casă mică, chiar alături de noi, fără a ne despărþi niciun gard ci doar doi corcoduºi ºi câteva plante înalte. Eu rămâneam cu ele atâta timp cât îmi sorbeam *picătura* de cafea, apoi plecam să mă întâlnesc cu prietenele mele ca să mai stăm de vorbă, ca fetele, sau să mai facem niºte năzbâtii prin curtea ºcolii din imediata apropiere, ori în spaþiul imens al grădiniþei de vis-a-vis de ºcoală. Aveam o mulþime de posibilităþi de a ne distra, a ne juca ºi a pierde timpul.

Dar, să revin la cafea. Tot urmărind-o pe mama preparând-o, i-am propus într-o zi să mă lase ºi pe mine. Ea s-a amuzat, însă nu s-a împotrivit, aºa că de atunci m-am învăþat să pregătesc cafeaua după un anumit *ritual*. Pentru o ceaºcă, torn în ibric apă măsurată cu ceºcuþa respectivă. Pun o linguriþă rasă de zahăr, iar după ce se încălzeºte puþin, adaug două linguriþe de cafea bine măcinată ºi dau pentru câteva secunde ibricul deoparte pentru ca aroma cafelei să se împrăºtie în apă. Apoi las să fiarbă, dar înainte de a da în clocot presar, în ploaie, un vârf de linguriþă de cafea care permite să se formeze un caimac abundent. Iau caimacul cu grijă ºi îl pun în ceaºcă, apoi las lichidul negru cu miros îmbietor să dea în clocot. Mut ibricul pe alt ochi al aragazului, îl las puþin, apoi îl mai aºez o dată pe foc până se învolburează cafeaua. Astfel preparată, nu o torn direct în ceaºcă, ci aºtept, cât să se sedimenteze zaþul.

Era o plăcere atunci, în anii adolescenþei, să prepar cafeaua. A continuat să fie, deºi uneori nu mai am răbdarea necesară pentru a respecta *ritualul,* îndeosebi dimineaþa când mă pregătesc să plec la serviciu. Oricum, după '89 au apărut pe piaþă o mulþime de pachete ºi pacheþele de cafea, care mai de care mai frumoase, mai viu colorate, de toate felurile, cu cafea boabe, pentru filtru sau fin măcinată: Jacobs, Tchibo, Nova Brazilia, Lavazza, Don Caffe, Davidoff, cafelele moulu - Brazil, Peru, Mexic, Etiopia, câte ºi mai câte, mai ieftine sau mai scumpe. Supermarket-urile sunt pline. Mai există cafelele vândute de renumitele magazine de cafea *La Café Florian* ºi *Delicatese Florescu* care celor de vârsta mea sau mai bătrâni le trezesc, cu siguranþă, amintirea pungulieþelor de hârtie cu cafea proaspăt măcinată, călduþe, ºi permiþând mirosului ispititor să invadeze spaþiul din jur. Numeroase sunt ºi cafenelele, care oferă un sortiment variat - cafea expresso, cafea turcească, capucino, caffé latté, caffé macchiato, nescafé ºi altele, prezentate clienþilor cât mai atrăgător. De unde mai pui că există ºi aparate de făcut cafea, mai mici, folosite în special prin apartamente, sau mai mari, bancomate de făcut cafea, cum le zic eu, aºezate prin instituþii, magazine, staþii de autobuz, pieþe.

Nu mi-a scăpat nimic. Am băut cafea de toate felurile, preparată în fel ºi chip dar, deºi am fost supusă atâtor ispite, până de curând inima mea a rămas fidelă cafelei măcinate foarte fin, aromată, preparată la ibric. ªi totuºi, iată că, brusc, gusturile mele s-au schimbat. Este uimitor ca după grămada de ani în care cafeaua la ibric, fin măcinată ºi aromată a fost preferata mea, stându-mi alături în momentele de tristeþe, de lipsă de energie, de oboseală, voi ajunge să tânjesc după altceva. Mi-am pus întrebarea: Oare, când a fost dragoste adevărată, atunci, în trecut, sau acum?

Era în februarie. O vreme superbă. Soare, destul de cald. Trecusem pe la Mega Image să iau câte ceva, ºi la întoarcerea spre casă mi-au atras atenþia zambilele din faþa unei florării stradale. Nu mai cumpărasem demult flori. Nici nu mai primisem. Mi-am zis să-mi fac o bucurie ºi să-mi umplu vazele din sufragerie cu zambile. Nu am stat pe gânduri, ºi am cumpărat mai multe fire. Odată ajunsă în apartamentul meu, am aranjat toate cele cumpărate din supermarket în frigider ºi în cămară, în grabă, dorind să ajung mai repede în sufragerie, de unde am luat vazele din cristal, dar ºi pe cele din sticlă coloratã, le-am umplut cu apă ºi am pus în ele, cu multă atenþie ºi plăcere, zambilele.

Delicatele flori, din cele două vaze de pe masă ºi din celelalte două din apropiere, alături de cărþi, în bibliotecă, au început repede să răspândească un parfum puternic care, în mod obiºnuit, m-ar fi deranjat, chiar mi-ar fi făcut rău. De data aceea, parfumul pătrunzător mă încânta, adulmecându-l cu voluptate. Camera mi se părea mai luminoasă, mai spaþioasă. Am zâmbit fără să pricep motivul, am aruncat o privire mulþumită prin încăpere ºi am plecat la bucătărie să îmi prepar o cafea. Când am revenit, am luat din vitrină o ceºcuþă chinezească încrustată cu bujori ºi păsări, am pus-o pe masă, ºi am turnat lichidul binemirositor din nelipsitul meu ibric roºu. Spre surprinderea mea, în ibric mai rămăsese cafea, ceea ce era chiar ciudat deoarece obiºnuiam să prepar doar atât cât să ocupe o ceaºcă. Dar nu mi-am bătut capul cu asta, ºi m-am aºezat pe scaun dorind să mă delectez cu mirosul adus de aburul ce se ridica din ceºcuþa chinezească. Altă ciudăþenie! Aburul răspândea un miros ce nu era numai de cafea ci ºi de zambile. M-am aplecat deasupra ceºtii fiind aproape să dau cu nasul de lichidul fierbinte. Parfum de zambile! Am început să tuºesc, înecându-mă în aburul cu miros de cafea ºi zambile ce se ridica din ceaºcă, dens, luând forme stranii ce atingeau tavanul. .

Înþepenisem de uimire pe scaunul meu în timp ce urmăream contorsionarea aburului în tot felul de forme. Dintr-odată, se alungi devenind o dungă alburie ce se repezi fulgerător spre scaunul din faþa mea începând să prindă un contur ce părea a fi un chip omenesc. Un bărbat cu părul lung ce aproape îi atingea umerii stătea în faþa mea ºi mă privea surâzând. Ochii lui, încărcaþi de luminã, purtau în ei o tandreþe ce-mi ofera unul din acele rare momente de fericire dorite de orice fiinþă umană. Zâmbetul lui, ce mi se adresa doar mie, era cel mai frumos zâmbet pe care-l văzusem vreodată... atât de cald... Nu-mi puteam desprinde privirea de pe faþa lui. Am întins mâna spre el dintr-un impuls firesc, ca spre cineva drag cu care doreºti să împarþi o clipă de intimitate; l-am atins ºi i-am simþit căldura atunci când degetele lui frumoase ºi lungi mi-au strâns-o uºor. ªi am ºtiut că bărbatul din faþa mea era tot ce-mi dorisem vreodată, era cel pe care îl aºteptasem dintotdeauna. Se afla, în sfârºit, acolo, lângă mine, ºi trăiam alături de el minunea unui sentiment unic. Simþeam ce însemna fericirea în care încetasem demult să mai cred. Nu a durat mult. Un fior rece m-a străbătut când am realizat că, de fapt, se întrupase din aburul cafelei cu parfum de zambile. El nu era real sau, poate, ceea ce trăisem eu fără el nu era real. Disperarea mi-a strâns inima. Am vrut să strig, să-i spun să nu dispară, să nu plece. Am înþeles imediat că mă auzea chiar fără cuvinte. Am înþeles că nici el nu voia să plece. Doar venise pentru mine! Am luat o ceaºcă ºi am pus cafeaua rămasă în ibric pentru că pricepusem că o făcusem pentru el. A surâs ºi a sorbit, continuând să mă privească, având în ochi o bucurie care era ºi a mea în egală măsură. Ne-am băut cafelele în tăcere, ºtiind că atunci când le vom termina, el va dispărea. Nu aveam de ales, nu puteam schimba nimic. El a pus cu grijă ceaºca pe farfurioară, a întins mâna spre mine, iar eu i-am strâns-o cu putere. Am rămas aºa o vreme, mână în mână, având alături două ceºti chinezeºti goale ºi două vaze cu zambile albe. Un timp scurt, un timp care s-a dus repede, dar fusese timpul nostru, de neegalat, un timp de care doar cei norocoºi pot avea parte... Lumina din ochii lui s-a stins, mâna lui s-a transformat în abur lăsându-mi-o pe-a mea singură, căzută pe suprafaþa mesei dure. Faþa lui ºi-a pierdut conturul, s-a risipit în aburi. A dispărut, ºi în locul lui a rămas doar un parfum de zambile...

De atunci, nu-mi mai place decât cafeaua cu parfum de zambile, dar ea nu mai există. A fost o dată... ºi atât.

13 iulie 2014

■

Black Pantone 253 U

eseu

Dumitru Radu Popescu °i marea vânãtoare (I)

Theodor Codreanu

Momentul culminant al apocalipsei din ciclul *F* se produce în *Vânãtoarea regalã*. În primul roman, ca °i în primele capitole din al doilea, se pregãte°te terenul pentru „vânãtoare", pentru ca în ultimele patru sã se consume, îndelung, agonia fãrã soluþii existenþiale. Substanþiala parte *Boul °i vaca* este epuizarea acþiunii arhetipurilor, condamnate, acum, la zãdãrnicie. Se cuvine a relua descripþia impresionistã, remarcabilã, a lui Nicolae Manolescu: „*Boul °i vaca*, din partea mediană din *F*, cel mai bun roman al lui D.R. Popescu, este un nesfâr°it priveghi, început înainte de moartea mãtu°ii Maria °i sfâr°it cu înmormântarea ei. Asistã aproape tot satul. Oamenii stau în drum, în poartã, în bãturã, în camera unde bãtrâna þãrancã î°i dã sufletul. Motivul e de tragedie þãrãneascã, la fel cu moartea lui Ilie Moromete, dar tonul e mai curând de farsã. Cu Maria piere un simbol al satului tradiþional. Femeia aceasta e un soi de animal mitic al satului (un personaj o nume°te, fãrã ironie, Marea vacã), îndurând toate umilinþele unei istorii necruþãtoare °i ie°ind moralmente triumfãtoare din ele." Ceea ce observã aici Nicolae Manolescu este tocmai imposibilitatea întoarcerii (despre „imposibila întoarcere" va vorbi °i Marin Preda) la arhaic, la forþa lucrãtoare a arhetipurilor intrate în deriziune istoricã. Ritualul morþii bãtrânei Maria este departe nu numai de *adormirea Maicii Domnului*, dar °i de riturile precre°tine sacralizante. Totul a devenit farsã. Dar în *F* acesta e doar începutul. Totul apare augmentat, apocaliptic, în *Vânãtoarea regalã*. Victimele turbãrii °i ale morþii sunt lipsite de orice °ansã cre°tinã a învierii. Naratorul-martor, Nicanor, cel care prive°te, mãrturisitor, lumea, de pe picioroange, ca un *hyper-eon* teluric, dezvãluie întreaga sarabandã a morþii ca *deces*. Crãi°oru, aflat pe masã, cu mâinile pe piept, cu gura care se tot deschidea (în pofida faptului cã fratele mai mic se strãduia sã i-o închidã), lipsit de prezenþa preotului, este întruchiparea caricaturalã a ceremonialului morþii. Crãi°oru cel mic continuã sã încerce a-i astupa gura cu un mãr, slujindu-se de o baionetã °i râzând „ca un tâmpit": „Þeavãlungã îi luã mãrul din mânã cu mâna °i i-l puse mortului în gurã °i o clipã toatã lumea râse, gândindu-se poate la purceii adu°i la mese pe tavã rumeniþi °i cu mãrul în gurã."[1] Paralelismul cu purceii rumeniþi aratã °tergerea oricãrei diferenþe dintre om °i animal. Iar moartea apare ca un amestec de nuntã grotescã, fiindcã purceii rumeniþi °i cu mãr în gurã nu existã în tradiþiile praznicului românesc. Simulacrul, relatat de Nicanor, e întregit de înlocuirea preotului cu Biþa, care cite°te dintr-o carte, pentru ca privighetorii sã rãspundã intermitent: „«Doamne miluie°te, doamne miluie°te, popa prinde pe°te» - °i eu tresãrii fiindcã ei nu puteau sã zicã prinde pe°te, ei ziseserã... doar pânã la aceste vorbe cu care eu, desigur cã numai eu le-am putut spune. În mine. Dar le-am gândit atât de tare încât le-am °i auzit."[2]

Tehnica narativã a lui D.R. Popescu este aceea a labirintului de oglinzi, care creeazã impresia unei cronotopii haotice, de o maximã ambiguitate. Aici, vocea naratorialã e cea care desprinde *adevãrul*, dincolo de aparenþele ceremoniale, deja denaturate. Iar adevãrul e cã *popa prinde pe°te*, în vreme ce moartea invadeazã comunitatea þãranilor din Brani°te. Altfel zis, moartea refuzã sã fie moarte, iar copiii o asimileazã jocului lor, fiindcã toþi au spus acele cuvinte, iar atunci ochii mortului „se deschiserã °i mã privirã exact în clipa când se auzise: «popa prinde pe°te»". În acel moment, Ciocãnelea cãdelniþa, în jurul mortului rãscrãcãnat, cu doi iepuri morþi, plus un al treilea în jurul gâtului, pus „ca o blanã". Povestind cele vãzute, când ajunge acasã, Nicanor nu este crezut de nimeni, dovadã cã oamenii încã mai trãiesc cu iluzia normalitãþii, nedispu°i sã vadã *adevãrul*. Preferã sã trãiascã în noroi °i sã creadã cã e paji°te paradiziacã. Întrebat de ce a ales sã priveascã lumea de pe picioroange, la patru metri deasupra celorlalþi, Nicanor spune cã jos e prea mult noroi °i a hotãrât sã-i imite pe ni°te circari care l-au uimit scoþând panglici pe gurã.

I s-a repro°at, cum am mai vãzut, lui D.R. Popescu faptul cã romanele sale n-au arhitecturã epicã, fiecare capitol putând fi citit separat sau putând lipsi fãrã nicio pagubã stilisticã. În realitate, sub aparenþa „haosului" narativ se ascunde o construcþie riguroasã, dupã tehnica contrapunctului, atât la nivelul fiecãrui roman, cât °i la acela al ansamblului ciclului *F*. Existã chiar o anume „sfericitate" rebreniană: *Vânãtoarea regalã* începe, bunãoarã, cu motivul calului-mormânt, reluat în partea finalã °i dublat de butoiul-mormânt, ambele momente legate de Patriciu °i de crima centralã investigatã de Ticã Dunãrinþu. Întreaga atmosferã a cãrþii este pregãtitã de primele douã capitole: *Moartea unui armãsar care nu se mai întoarce* °i *Marea Ro°ie*, primul pretextat de „religia" modernã a fotbalului trucat, iar al doilea pe motivul biblic al trecerii Mãrii Ro°ii de cãtre noul Moise. Ambele treceri spre moarte °i spre catastrofa turbãrii lumii. Intriga porne°te de la dilema dacã meciul dintre °tiinþa Câmpuleþ °i Dinamo Turnuvechi este sau nu trucat. Concluzia naratorului (aici, procurorul Ticã, investigatorul împrejurãrilor morþii tatãlui sãu): „Orice cercetare e inutilã, fiindcã cei care cunosc adevãrul nu vorbesc, iar cei care vorbesc nu cunosc adevãrul. ªi a°a rãmâne un mister total, ca °i acest meci Dinamo-°tiinþa."[3] Misterul morþii lui Horia Dunãrinþu e „postulat" de la primirea anonimei prin care este anunþat cã în scheletul unui cal de lângã un tei se aflã craniul tatãlui sãu. Anonimul îl asigura cã °tie cine °i de ce l-a omorât pe tatãl sãu: „Deci el ori îl omorâse pe acel om, ori °tia cine era uciga°ul."[4] Însã niciodatã nimic nu se lãmure°te. În tribunã, la meci, se aflã °i Moise care °tia cã Ticã îl cautã pe asasin, dar prive°te totul cu indiferenþã, de°i se aflase în conflict direct cu Horia Dunãrinþu, ca „un du°man puternic °i aproape perfect", simptom al urii de clasã croite raþionalist.

În *Marea Ro°ie* asistãm, într-adevãr, la o cãlãtorie, sub semnul acvatic potrivnic, în tãrâmuri duble, nu atât spaþial, cât temporal, cu aparente influenþe din cronotopia nuvelei *La þigãnci*, de Mircea Eliade. O cãlãtorie spre moarte, spre vânãtoarea regalã. Naratorul cãlãtore°te, pe o ploaie rece, abundentã, la volanul unui Fiat. Fusese în localitatea Alexandru Vodã, la un praznic de °apte ani al unchiului Ieremia, considerat o canalie °i de Ticã. Mai erau 60 km pânã la Turnuvechi, iar lângã pãdurea Miersigului îi apare o remorcã în drum pe care încearcã sã o depã°eascã, frânând. Ajunge într-un °anþ. Totul devine ambiguu. Motorul oprit, mort. Crede, norocos, cã n-a pãþit nimic. Scoate tabachera de argint, primitã în dar de la logodnica lui, Patricia, aprinde o þigarã °i face semne °oferilor sã opreascã. În cele din urmã, îl ia o Pobedã veche, cu douã femei în spatele °oferului, îmbrãcate în negru, °colãriþa (cea tunsã scurt) °i Normalista (de fapt, o circãreasã, cu un bizar °arpe de plastic pe umeri), cum le va numi naratorul-protagonist. Brusc, ploaia se transformã într-o ninsoare abundentã, ca °i cum s-ar fi intrat într-un alt tãrâm, într-un alt timp °i anotimp. Pobeda veche, °oferul, cele douã femei, toþi trei mesageri ai lui Moise, cel „hãrãzit" sã ducã lumea într-un tãrâm al *fãgãduinþei*, au în minte stârpirea *rãului* care stã drept stavilã în calea trecerii Mãrii Ro°ii, rãu întruchipat de Horia Dunãrinþu. (Întâmplarea fugii din Egipt, cu trecerea Mãrii Ro°ii, îi apare într-un triplu vis lui Nicanor, povestitã, printr-o goarnã, de un nebun cu nas de pãtlãgicã!). Toate sunt simboluri absconse ale Marii Rusii ro°ii, de la culoare la vehiculul vechi însemnând Victorie. Ciudat, comentatorii, timp de bune decenii, au trecut cu superficialitate peste aceste *semne*. De altfel, þinta cãlãtoriei °colãriþei cernite este tocmai uciderea lui Horia Dunãrinþu. Nicanor (?), prin traumatismul provocat de accident, se întâlne°te cu *moartea*, cu *adevãrul* noului Moise, falsul profet. Uluit, Nicanor le aminte°te femeilor în negru cã Horia Dunãrinþu fusese deja ucis cu mulþi ani în urmã. Nici vorbã, îl contrazice °colãriþa, Horia Dunãrinþu, „disidentul", stã ascuns, ca un la°, într-o casã de pãdurar, pãrãsitã, undeva lângã pãdurea din Pãtârlagele. E vorba de o gravã confuzie, conchide naratorul. „Nu-l confund pe Dunãrinþu, replicã °colãriþa, nu-l confundã nici Moise."[5] Dar, rãspunde tot mai uimit Nicanor, dupã atâþia ani, nici Moise, directorul din Pãtârlagele, nu mai trãie°te! Nu încãpea motiv de îndoialã, fiindcã el îi vãzuse mormântul. Prozatorul are intuiþia exactã a simbolisticii mormântului chiar în sensul decriptãrii lui Girard. Mormântul lui Moise este al unui strigoi, al unei fiinþe malefice, meritându-°i acoperirea cu dejecþii: „Omul acesta se spune c-a fãcut atât de mult rãu, încât oamenii gãsesc cã e firesc sã meargã mereu sã-°i facã treburile pe mormântul lui."[6] Ba încã, aflat în mormânt, el este condamnat sã nu moarã, fiindcã a fost vãzut, noaptea, „ie°ind pânã la brâu din mormânt"[7]. O antiînviere scabroasã. Dar nu, dupã atâþia ani, deci dincolo de „obsedantul deceniu", Moise nu e mort, având misiunea sã-l omoare, împreunã cu tunsa (a se privi cu atenþie fotografia Anei Pauker!), pe acela°i Horia Dunãrinþu!: „Domnul meu, se înfurie tunsa, ai o fantezie grozavã, baþi câmpii cumplit: te-am ascultat de-ajuns, ajunge. Nu °tiu dacã memoria mea e stricatã sau fantezia dumitale nu o ia razna. Am impresia cã stai cu noi de vorbã °i ne spui ni°te lucruri pe care
le-ai dori dumneata sã se întâmple în viitor, °i vrei sã ne înspãimânþi cu acest viitor. Cu Moise care o sã moarã. ªi nu observi, dragul meu mincinos, cã te încurci în minciuni? Spui cã Moise e mort, ca apoi sã dovede°ti cã Moise nu poate muri, fiindcã un om care iese din mormânt nu e mort °i mai ales nici ie°ind din mormânt, îngropat pânã la brâu, nu poate fi ucis de ciomegele unor dobitoci veniþi beþi din Câmpuleþ."

Tunsa are dreptate: Moise nu poate muri, °i asta e cea mai cruntã pedeapsã datã de Dumnezeu celui care °i-a pierdut credinþa: *maladie à la mort*, cum a numit-o Kierkegaard. Moise nu e singurul, în ciclul *F*, care nu poate sã moarã Unul dintre personaje putreze°te de viu (Celce). Suprema crizã a fiinþei cre°tine se relevã tot în faþa morþii, constând în neputinþa de a muri. În puritatea ei originarã, confruntatã tot cu ispita ideologiei ateist-socialiste, *maladie à la mort* a fost trãitã de eul bacovian, ca agonie °i „sfâr°it continuu", cum l-a numit Ion Caraion[8]. „ªi tare-i târziu,/ °i n-am mai murit..." (*Pastel*). Impasul existenþial bacovian a fost relevat încã din 1958 de cãtre Svetlana Matta[9], în monografia ei dedicatã poetului, pentru ca, într-o mãrturie cãtre Mihai Cimpoi din 1989, sã spunã cã l-a pãrãsit pe Bacovia tocmai din pricina bolii existenþiale de care suferea: „Dar nu l-a° mai putea reciti pe Bacovia cu pasiune, cãci e maladiv, °i nu are decât

14 Black Pantone 253 U

un singur sunet: e maladia lui, numită de Kierkegaard «maladie *à* la mort»."[10] Emil Cioran observase °i el că ateistul î°i exacerbează condiþia de cre°tin aflat în criză prin *disperare*[11]. Această boală a sufletului a fost comparată de Kierkegaard cu starea *muribundului*: „Astfel, a cădea în maladia mortală înseamnă a nu putea muri, dar nu ca °i când ar exista speranþa în viaþă, dimpotrivă, absenþa oricărei speranþe înseamnă aici că nu există nici măcar ultima speranþă, aceea a morþii. Când pericolul e atât de mare încât moartea a devenit speranþă, disperarea este absenþă a speranþei de a putea muri."[12]

La D.R. Popescu, maladia însă°i întră într-o formă grotesc-caricată. Crăi°oru cel mare este °i nu este mort: clămpăne°te din gură, deschide ochii, are picioarele descrăcănate. Moise nici în mormânt nu este mort, iar oamenii care-i spurcă mormântul o fac ei în°i°i din disperare, din răzbunare, semn că moartea celui rău nu le-a adus pacea jinduită de cre°tin. Ieremia, cel înălþat în rang de Horia Dunărinþu, pentru ca apoi să-l trădeze pe binefăcător, a murit °i a „înviat" de °apte ori. În definitiv, disperarea în faþa morþii devine colectivă °i ia amploarea turbării.

Dar să ne întoarcem la călătoria simbolică a lui Nicanor. În Turnuvechi, popose°te la cele două femei în negru, în apartamentul din Intrarea Nicolae Iorga, etajul 4, nr. 9. În noaptea aceea visează de trei ori pe nebunul cu pantaloni scurþi °i cu nas de pătlăgică °i care îi trâmbiþează tot de atâtea ori întâmplarea biblică din Vechiul Testament cu trecerea Mării Ro°ii, coroborată cu o nouă trecere în timp trăită de narator. A doua zi, găse°te un °ofer ochelarist, în vârstă, care-l ajută să-°i recupereze Fiatul rămas în °anþ. Î°i aduce aminte însă că °i-a uitat preþioasa tabachere de argint la cele două babe. Se întoarce s-o recupereze. Sună însă zadarnic, femeile nu erau acasă. Trăie°te un nou °oc: unul dintre colocatari, de la un etaj mai jos, L. Mardare, îi spune că bătrânele sunt moarte, asasinate, cu gâtul tăiat. Brusc, Nicanor se poate considera principalul suspect al omuciderii. Dar este lini°tit de vecini: bătrânele fuseseră ucise cu douăsprezece zile în urmă. Desigur, °tirea este °ocantă, imposibilă. Ajunge la spital cu doctorul în neuro-psihiatrie Virgil Cornea, apoi la miliþie, unde se întâlne°te cu Liliac, personaj din incipit, pe care încearcă să-l convingă că bătrânele n-au cum să fie moarte, fiindcă le însoþise aseară acasă, unde °i rămăsese peste noapte. Totul intră în zona nebuniei. Doar Tică Dunărinþu, pe care-l dusese cu ma°ina la praznicul lui Ieremia, la Alexandru Vodă, ar putea să deslu°ească adevărul, crede naratorul. Urmează argumente °i contraargumente sofistice, care încurcă °i mai mult ițele. Liliac, miliþianul, îi demonstrează „marele dumitale joc" la care se dedă, pervers, Nicanor pentru a ascunde o crimă perfectă, comisă cu sânge rece. Unde este adevărul? Mai există adevăr?

„- E°ti formidabil, tovară°e Liliac! Dumneata vrei să găse°ti vinovatul. Ca să raportezi. Vrei adevărul. Ca să raportezi. Dar dumneata crezi că adevărul e chiar a°a de simplu de găsit °i a°a de curat? Eu bunăoară mă uit la dumneata °i singurul lucru care mă preocupă este: Liliac, numele, de unde þi se trage, de la liliacul din grădină sau de la cel din poduri părăsite, de la plantă sau de la animal?"[13]

Pentru a limpezi lucrurile, Nicanor invocă proba tabacherii uitate la femeile din Intrarea Nicolae Iorga: „E o stupiditate, dar aici e ceva tragic."[14] Fals, îi replică Liliac. Cheile de la apartamentul 9 erau la el, pentru definitivarea anchetei. Argumentul forte este cel al *raþiunii*, pe care Nicanor nu-l mai stăpâne°te. Caz clinic pe care doar dr. Virgil Cornea i-l poate explica: „(doctorul susþine că acum nu minþi: faþa dumitale de om ce poate fi bănuit nebun aratã că nu minte. Că e°ti convins că astă-noapte tea întâlnit cu babele), nu minþi pentru că nu mai poþi. Nu mai e°ti stăpân pe ce spui, pe partea nevinovată ce þi-ai propus-o să o poveste°ti. Partea vinovată (omorul propriu-zis) ai uitat-o. Ai avut un °oc astă-noapte (accidentul de ma°inã) °i ai uitat uciderea babelor. Căci eu sunt de acord că ai fost în Alexandru Vodă cu Tică Dunărinþu. Totul este exact, până la accident. De aici n-ai mai trăit exact ce-ai trăit astă-noapte, ci ce-ai trăit acum două săptămâni când poate le-ai întâlnit pe °osea pe babe °i le-ai condus acasă °i le-ai ucis."[15] Doctorul aduce precizări raþionaliste, „°tiinþifice" în plus, în urma cărora conchide: „O să deschidem u°a °i n-o să găsim tabachera °i o să-mi daþi dreptate cu toþii. Priviþi-l, ne prive°te surâzând: nu crede o boabă din ce spun, dovadă că °i-a pierdut memoria - exact porþiunea vinovată. Cea în care era înregistrată comiterea crimei. Dumnealui nu-°i aminte°te nici că le-a cunoscut înainte, crede (adică atâta î°i aminte°te, pe sărite, aiurea) c-a avut o discuþie despre Horia Dunărinþu cu ni°te indivizi într-o ma°inã. Pe °ofer de asemenea nu-l identifică: °i e clar că e vorba de Moise, el era prieten cu circăreasa."[16]

Un fapt devine esenþial în argumentaþia raþionalistă a medicului: „°oferul", adică cel care diriguie°te trecerea Mării Ro°ii, este chiar Moise, copia grotescă a celui biblic. Iar partea draconică este determinismul strict raþionalist al trecerii spre „noua religie", þară a făgăduinþei, din care lipse°te esenþialul: *misterul*. Arma acestui tip de raþionalism, golit de mister, s-a dovedit a fi cea mai necruþătoare, armă cu care toþi cei care s-au abătut de la „adevăr" au putut fi declaraþi „nebuni", vinovaþi, încarceraþi, uci°i, conform principiului maniheist: *cine nu e cu noi e împotriva noastră*. Medicul °i Liliac vor să-l ocrotească pe Nicanor de „dizolvarea" încrederii omului în „puterea minþii", dizolvare produsă de „prostia" care este Dumnezeu °i în care nu pot să creadă „decât cei cu mintea infantilă"[17], cum zice psihiatrul Virgil Cornea. °i adaugă acesta despre Dumnezeu: „Dar el a dus cel mai mult la dizolvarea încrederii omului în propria sa minte °i putere, este cel mai dizolvant, paralizant, alienant. °i e foarte periculos să-l invoci acum („invocarea" o făcuse vecinul său Mardare, care se îndoia că Nicanor ucisese cele două babe) când e vorba de viaþa omului din faþa noastră. El a ucis, el recunoa°te că a fost în casa femeilor, aseară. E mai util pentru dânsul să-l facem să-°i recapete memoria decât să se ascundă după un Dumnezeu inexistent °i să rămână infirm mintal."[18] Aceste raþionamente seamănă izbitor cu ale Marelui Inchizitor dostoievskian, atunci când îl somează pe Mântuitor să nu mai revină pe pământ pentru a nu primejdui ordinea realizată de Inchiziþie.

Mai mult de atât, medicul recurge la argumentul imbatabil al psihanalizei, cu determinismul ei raþionalist spre a demasca *iraþionalul*: „Minciuna este fantezie, domnule, nu e adevăr, °i el o þine mereu una °i bună: susþine °i poveste°te exact acela°i lucru! I s-a întipărit grozav în memorie - °i numai în memoria subcon°tientă faptele sunt atât de matematic păstrate! Memoria subcon°tientului e cea mai înspăimântătoare, te tiranizează! Nu vezi că nu poate minþi, că nu poate fugi de adevărul că le-a ucis (de°i nu recunoa°te decât c-a fost cu ele, până o să se regăsească total), nu observi că în memoria aceasta fantastică °i profundă a subcon°tientului minciuna e imposibilă! Căci ea, memoria aceasta, °i con°tiinþa aceasta sunt independente de toate absolut toate relaþiile posibile cu centrii cerebrali ce þin de con°tient. Ne aflăm în faþa unui caz rar întâlnit sau nemaiîntâlnit de criminal. Când adevărul e dezvăluit de fidelitatea subcon°tientului său devenit con°tient."[19] Medicul a învăþat irepro°abil mecanica „°tiinþei" puse în slujba noului *adevăr*. Care, inevitabil, va trebui să fie confirmat la deschiderea u°ii de la apartamentul 9. Dar, în clipa aceea, tot e°afodajul medicului psihiatru se năruie°te: „- Poftim, priviþi, le arătai pe masă tabachera mea. °i scrumul din scrumieră, da, priviþi... Poftim, asta e tabachera mea, o luai în mână °i o deschisei să-mi aprind o þigară °i apoi i-o întinsei lui Tică Dunărinþu."[20] Tică Dunărinþu, căutătorul de probe, dar aflat în imposibilitate de a face justiþie, adică „justiþie fără justiþie"[21], repro° *raþionalist* imbatabil adus de critica lui Nicolae Manolescu. Ce s-ar fi întâmplat însă dacă prozatorul ar fi þinut seamă de *est-etica* comentatorilor săi?

Spre a nu-°i compromite edificiul *antigenezei*, D.R. Popescu va reveni, contrapunctic, asupra determinismului raþionalist al medicinii scientiste, în capitolul *Linii colorate*, ultimul pregătitor pentru intrarea în *apocalipsa oamenilor*. Imaginea unei asemenea „medicini" pare să aibă legătură cu experienþa sa de tinereþe, studenþia pasageră la medicină, la Cluj, experienþă abandonată, aparent, „fără raþiune".

Nicanor, naratorul-protagonist, este student la Medicină, unul strălucit, dar rebel, neputând înþelege strădaniile asistentului Dealatul de a înfrumuseþa adevărul *morþii*, recte al °tiinþei medicale, impunându-le studenþilor să aureoleze schemele cu *linii colorate*. Să fie unul dintre ecourile la *linia est-etică a partidului*? Desigur. O astfel de medicină seamănă cu opþiunea *est-etică* a talentatului poet Ion Logofeþ, celebratorul fericirii °i comunismului, creionat, nu întâmplător, în acela°i capitol. A luat substanþialul Premiu de Stat, „cântând verzele crescute printre naturi", în vreme ce „Dealatul intra la închisoare pentru ni°te vorbe despre verze."[22] Iar criticii l-au făcut pe Logofeþ „geniu", „l-au inventat, ei l-au apărat °i n-au lăsat pe nimeni să-l înjure". S-a consolidat, astfel, logica despre „ireversibilitatea societăþii burgheze", raþionalismul oficial postulând că lumea merge doar înainte. Nicanor descoperă însă că *ireversibilitatea* se supune exclusiv entropiei, drumului către moarte. Dealatul este °i el adept ireversibilităþii progresului, în numele căruia cerea *linii colorate* de la studenþi. Pentru puterea lui de a *visa*, este iubit de Paula Iordăchescu, colega lui Nicanor, dar se culcă cu acesta din urmă. Dealatul este iluzia, pe când Nicanor - antiteza iluziei raþionaliste. Nicanor descoperă în ganglionii unui bolnav calea spre moarte fără întoarcere a cancerului. Este felicitat entuziast de asistent, diagnosticul pus de student părându-i-se o capodoperă de frumuseþe medicală. °i nu indica decât *moartea*, răspunde studentul prizonierilor iluziei raþionaliste sorbite de „noua religie". °i aici Nicanor crede că *nebunia* este a raþiunii atotstăpânitoare: „Ce-am găsit eu în ganglionii omului acela e cancer, nu uitaþi... e cancer... Ce bucurie e în asta?"[23] La care Dealatul izbucne°te în râs. Iar Nicanor se hotărăte să părăsească Medicina. Aceea°i care, în loc să oprească turbarea din *Vânătoarea regală*, o spore°te canceros.

Note:

1. D.R. Popescu, *Vânătoarea regală*, ediþia a doua, Editura Eminescu, Bucure°ti, 1976, p. 167.
2. *Ibidem*.
3. *Ibidem*, p. 8.
4. *Ibidem*, p. 9.
5. *Ibidem*, p. 24.
6. *Ibidem*, p. 26.
7. *Ibidem*, p. 27.
8. Ion Caraion, *Bacovia. Sfâr°itul continuu*, Ed. Cartea Românească, Bucure°ti, 1977.
9. Svetlana Matta, *Existence poétique de Bacovia*, Editions P. G. Keller, Winterthur, Zürich,1958.
10. Mihai Cimpoi, *Eminescu - mă topesc în flăcări. Dialoguri cu eminescologi din lume*, Ed. Litera - David, Chi°inău-Bucure°ti, 1999, p. 360.
11. Emil Cioran, *Pe culmile disperării*, Bucure°ti, 1934; v. Ed. Humanitas, Bucure°ti, 1990, p. 125.
12. Sören Kierkegaard, *Maladia mortală*, Ed. Omniscop, Craiova,1998, p. 19.
13. D.R. Popescu, *op. cit.*, p. 60.
14. *Ibidem*, p. 61.
15. *Ibidem*, p. 65.
16. *Ibidem*.
17. *Ibidem*, p. 72.
18. *Ibidem*, p. 73.
19. *Ibidem*, p. 83.
20. *Ibidem*, p. 85.
21. *Ibidem*, p. 70.
22. *Ibidem*, p. 156.
23. *Ibidem*, p. 164.

■

Sã nu uitãm farmecul copilãriei

Vistian Goia

Aflându-mă de câțiva ani, în lunile august ori septembrie, la Dieppe, pe țărmul francez al Mării Mânecii, am avut prilejul să asist și să admir tot felul de manifestări omenești care te surprind prin ineditul lor, departe de îndeletnicirile românești obișnuite. În vara aceasta am privit cu mirare și cu vădit interes așa numitul „Festival al zmeielor" (*Festival International de cerf-volant)*, desfășurat între 6-14 septembrie.

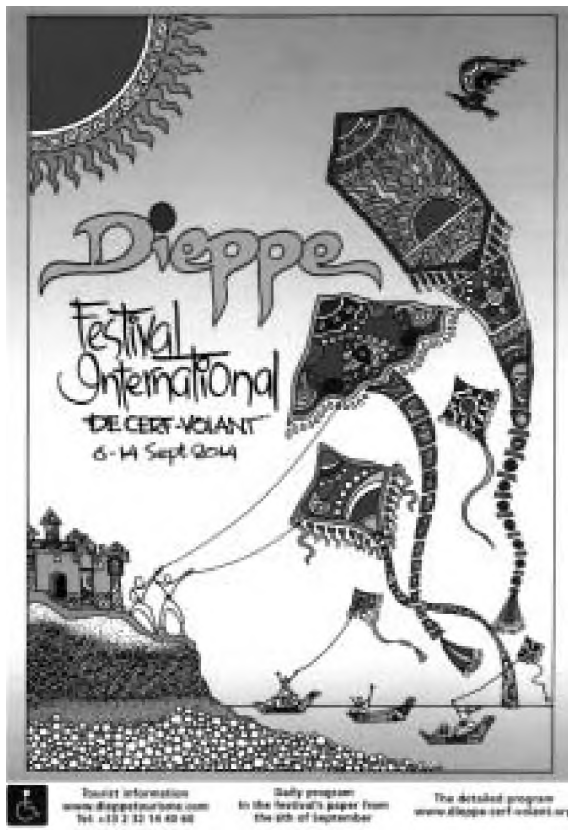
Spațiul oferit cu generozitate ce către municipalitate a fost, ca totdeauna (din doi în doi ani), de-a lungul falezei, pe iarba verde bine parcelată și îngrijită, precum gazonul englezesc. Pe cca 8 ha s-au clădit tot felul de corturi, pavilioane, spații comerciale, exponate cu produse de pretutindeni, așadar cu tot ce e necesar pentru a solicita admirația publicului de toate vârstele, dar în special pentru copii și bătrâni. A fost o încântare să-i privesc pe localnici și pe componenții delegațiilor din foarte multe țări, de pe toate continentele, care au construit cu fantezie „zmeie" de toate culorile și dimensiunile, apoi s-au străduit cu îndemânare și îndrăznealã să le înalțe cât mai sus cu putință. Unele zmeie erau grupate în adevărate „echipe": trei, patru, șase, chiar mai multe, simbolizând fie păsări (rândunici și fluturi), fie pești, de la cei mici până la balene, apoi multe imaginate după personajele din basme. Evoluțiile lor s-au caracterizat prin simetrie și grație.

Astfel, pe cerul albastru de lângă mare au fost înălțate zeci și sute de zmeie jucăușe spre satisfacția tuturor. În multe momente ale zilelor, copii și bunici, dar și părinți, apoi adolescenți și tineri fără copii nu-și mai îndreptau ochii numai spre pământul pe care-l calcă zi de zi, ci spre cerul senin pe care „pluteau" zmeiele imprevizibile în mișcarea lor, dirijate și în forme geometrice, în cercuri sau dreptunghiuri, ori pur și simplu în rânduri „soldățești". Ele erau însoțite de chiotele puștanilor și ale maturilor, dispuși să uite pentru câteva ceasuri de obligațiile cotidiene, chiar de tensiunile politice interne și internaționale.

Priveam cu surprindere o lume care se „copilărește" cu nostalgia vârstei neuitării. Erau veseli nu numai copiii, ci și vârstnicii. M-am oprit lângă doi soți (aproximativ de 60-70 ani), francezi sadea, fără nepoți pe lângă ei. Priveau în sus câteva clipe, apoi râdeau și se sărutau ca doi îndrăgostiți de curând. Râdeau și iar se drăgăleau. Ei și alții confirmau modul francez de-a nu pierde niciun prilej, nici o clipă ca să-și trăiască viața frumos și incitant. Cu toții erau încântați de numerele acrobatice sau de „balet" aerian, ale zmeielor care „dansau" pe anumite bucăți muzicale.

Oare noi, românii, cum ne-am comporta în astfel de situații? Unii s-ar simți nedemni, șifonați de ele. Alții ar râde cu hohote din motivul simplu că sunt prea culți, prea scrobiți, prea serioși ca să se preteze la conduite de genul amintit. Sunt dovezi de orgolii și încrâncenări ale unui mod „bășos" de a privi viața în manifestările ei variate. Tuturor românilor din aceste categorii le amintim o veche „cugetare": un om care nu și-a mai păstrat în ființa sa, în sufletul său, ceva din candoarea copilului de altădată, își va încheia curând destinul de care, probabil, nu a fost conștient niciodată!

Amintim faptul că nu numai francezii au fost spectatori ori dirijori de zmeie, ci și o seamă de reprezentanți ai altor națiii: japonezi, indieni, indonezieni, australieni, dar și americani, irlandezi, belgieni ș.a. De altfel toate națiile au fost reprezentate de delegațiile țărilor respective, într-o adevărată paradă, desfășurată pe bulevardele principale ale orașului și încheiată pe falezã, sub privirile tuturor spectatorilor. Spre deosebire de anii trecuți, când România a participat și ea, anul



acesta steagul ei nu a fluturat printre celelalte flamuri ale celor 33 de țări participante.

Sigur, festivalul a fost însoțit de numeroase inițiative comerciale: vânzări de mărfuri felurite, pavilioane cu baruri unde se serveau alimente și băuturi autohtone și exotice. Toate, parcă, vor să-l convingă pe tânăr ori matur, pe babă ori moșneag să se copilărească, uitând de constrângerile și obligațiile diurne obișnuite.

Plimbându-mă printre omenetul captat de festival, m-am întrebat spontan: oare ce conduită ar fi avut și ce ar fi spus I.L. Caragiale cu privire la un astfel de spectacol? Cred că ar fi fost însoțit de câțiva „amici" și, la un colț de masă, cu un pahar de bere nemțească în față, ar fi vorbit și glumit în „stilul" său inconfundabil: „minunată lume, mon cher!" Ne lipsești mereu, nene Iancule, oriunde românul s-ar afla!

■

Pseudojurnal

Marian Sorin Rădulescu

Armata te face om" este o - azi, vetustă - vorbă din popor. Armata, în țara noastră, nu mai e obligatorie. Dar acolo, într-o unitate militară din Caransebeș, aveam să-l întâlnesc pe Dan Voinea. Tocmai venise în batalionul unde fusesem repartizat, de la o cazarmă foarte aproape de Timișoara, unde a făcut perioada de instrucție. Purta pe creștet o șuviță lungă, gen Michael Jackson și îl amenințam că o să i-o tai cu foarfeca în somn. L-am iertat până la urmă și l-a prins „marea lovitură" din decembrie 1989 cu podoaba capilară neatinsă. Am discutat prima oară într-o seară când eram de planton în companie. A percutat (singurul, în toată acea turmă de trupeți) la numele unui compozitor român de muzică de film al cărei sound inconfundabil (pop, jazz, experimental, electronic, simfonic etc.) mă atrăgea ca un magnet: Adrian Enescu. El, acel muzician, a fost - fără să știe - liantul prieteniei noastre[1].

De câțiva ani, Dan Voinea este alături de mine în multe proiecte editoriale, desenând și făptuind grafica unor volume pe care le-am tradus în românește, precum și a primelor două volume de autor (*Pseudokinematikos - Fals tratat de cinema românesc* și *Bucuriile filmului*). Toate au apărut la Editura Theosis din Oradea, prin strădania și la inițiativa lui Virgil Baidoc. Îmi pare rău că, din neglijența mea, multe din desenele pe care mi le dăruise de-a lungul anilor s-au rătăcit: o biserică într-o pădure (o acuarelă), un bocanc de soldat ce stătea lângă un chip de fată (schițe în cărbune), două ipostaze - tot în cărbune - de autoportret (la tinerețe, la maturitate), schițele pentru un proiect care - din motive obiective - nu s-a mai concretizat (revista *Porți* pe care, la începutul anilor '90, urma s-o editeze, la Timișoara, dl. critic literar Cornel Ungureanu).

Mă bântuie încă o parte din lucrările sale expuse în 2008 la librăria Cărturești-Magheru, *Urban capella*. E ceva acolo din levitația mirilor pe care-i întâlnim în tablourile lui Chagall, însă decorul e altul. Elementele chagalliene (aparent idilice, reprezentative pentru lumea rurală rusă ori pentru spațiul citadin parizian) sunt înlocuite de instalații industriale și spații apăsătoare ce amintesc mai degrabă de cromatica, formele și accentele compozițiilor insolite ale lui Francis Bacon. Încă de la prima privire aruncată asupra *Iertării* mi-am amintit de Iov: „Gol am ieșit din pântecele mamei mele și gol mă voi întoarce în pământ! Domnul a dat, Domnul a luat; fie numele Domnului binecuvântat!" Un trup gol se încovoaie spre a se curăți de imală și de sânge, la un robinet. Strigătul - atât de prezent în pânzele „furioșilor" (Munch, Bacon) - este aici mai degrabă implozie. Revolta pare întrecută de smerire și umilire, prin apropierea privirii de pământ, de humus (de unde-și trage rădăcina cuvântul umilință). Zgomotul (*the fury*) pare întrecut de muzică, de armonie, de consonanțe (*the sound*). Al cui este trupul zvelt care caută, încovoindu-se, să se curețe, să se primenească? Poate fi al unui Stavroghin (eroul dostoievskian al *Demonilor*) cuprins de rușine mântuitoare, transfiguratoare (căci nu ne este prezentat chipul său, spre a face cunoștință cu el „față către față"), dar poate fi și al boxerului (de o vigoare trupească neobișnuită, mereu pe drumuri) jucat de Bruce Willis în *Pulp Fiction*. Ori al lui Robinson - cel imaginat de Michel Tournier în cartea sa, *Vineri sau limburile Pacificului*. Desprins, oricum, din lumea „depravată" a lui Dostoievski și Tarantino, acest băiat dur și zdrelit nu dă senzația că ar vrea să-și continue goana prin viață *à bout de souffle* - dimpotrivă. E surprins aproape încremenit, cercetându-se parcă în tăcere, luându-și răgazul binemeritat al unei respirări tihnite, al unui tainic dialog cu sine. Răsplata „ieșirii din cursă" (din goana care duce la risipire) pare că vine și din baia de alb care-l învăluie, din fâșiile imaculate ce-i brăzdează

trupul, îndepărtând părțile impregnate de sânge și noroi. Aceea și lumină albă pare să-i coboare până-n palme. Nuanțele livide ce încă i se mai zăresc pe brațe par trecătoare. Biruitoare sunt lumina și albul. Adică transfigurarea. O altă lucrare trimite spre finalul filmului *Recviem pentru un vis* (și, de ce nu, spre imaginea cu fătul aruncat la ghenă în *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*). Un trup viguros făcut ghem, amintește de cele patru personaje tragice ale lui Darren Aronofsky care - dezumanizându-se, autodistrugându-se, ratându-și menirea - se chircesc foarte asemenea unui făt. Aici, culcușul este o cuvă de excavator. În funcție de imaginația fiecărui privitor, ea duce personajul (cu puternice conotații kafkiene, vezi scena finală din *Procesul*) spre damnare sau spre salvare.

Un alt tablou de-al său îmi fixează privirea asupra a trei siluete de bărbați. Niciunuia nu i se vede fața. Doi dintre ei ședeau pe o bancă în poziție cugetătoare. Al treilea se îndreaptă parcă, semeț, spre privitor. Gestul cu care-și ține paltonul elegant l-am mai văzut și la popularul comisar Moldovan, cel care lucra „cu mâinile curate". Dar mai sunt două mâini în tablou. Ale unei femei, care-l cuprind pe la spate pe acest misterios și plimbăreț domn. Pentru mine, sunt mâinile lui Hari, iubita psihologului Kris din *Solaris*-ul tarkovskian, femeia-prieten până la capăt. Dar pot fi, la fel de bine, și mâinile Claudiei din *Aventura* lui Antonioni, eterna amantă (ce-și dorea zadarnic să fie soție) care - la final - îi așează palmele peste fruntea libertinului Sandro, obosit de o nouă aventură. Și, de ce nu, ar putea să fie palmele Susanei din *Agenda* lui Carriere, misterioasa pariziancă apărută în viața lui Jean-Jacques anume parcă pentru a-i restaura sufletul deșirat și pentru a-l aduna de pe drumuri. Contraste puternice, esențe tari, culori și forme ce exprimă forță. Imagini care se reține multă vreme de la întâlnirea cu ele.

Câteva lucrări de-ale sale (*Extras, Playboy Afternoon, Cool Embrace, Breakpoint, A Momentary Rise of Reason*) au fost solicitate de galeria de artă londoneză Beers. Lambert Contemporary, unde li s-a dedicat o expoziție în aprilie-mai 2013[2]. Altele figurează în expoziții din Berlin și New York. Toate înfățișează personaje îmbrățișate sau, mai exact, personaje care și-ar dori să fie îmbrățișate, pentru că persoana strânsă în brațe e mai degrabă imaginară. Îmi amintesc atunci de cuvintele lui Constantin Noica, din *Jurnalul de idei*: „Te iau în brațe: mersul meu să fie mersul tău. Îți cânt ceva. Cântecul meu să fie vibrația ta. Scriu o carte: emoția mea în idee să fie a ta. Vreau să sporesc prin tine. Tot ce mă sporește e adevărat." Sau de confesiunea melancolică a Gradiscei din *Amarcord*-ul lui Fellini: „De fiecare dată mi-am făcut speranțe, dar întotdeauna se termina repede. Aș vrea o întâlnire lungă, care să dureze o viață întreagă. Vreau să am o familie, copii, un soț cu care să stau seara de vorbă la o cafea cu lapte. Și cu care să fac dragoste din când în când, că mai trebuie și așa ceva. Dar afecțiunea e poate și mai importantă decât dragostea. Iar eu sunt plină de afecțiune... Dar spre cine să mi-o îndrept, cine are nevoie de ea?" În *Crosswords*, un tânăr iese dintr-o piscină și-și oglindește chipul în luciul apei de pe marginea bazinului. Ca și cum s-ar întreba, retoric, „Când ai să fii în ordinea ta, omule? Când ai să faci din fiecare ceas un pas și din pași zilei tale un mers și nu o împleticire?" (Constantin Noica, *Jurnal de idei*). Cercetarea chipului său amintește și de poemul lui Dale Wimbrow, *The Guy in the Glass*, străbătut de cugetări asemănătoare *Glossei* eminesciene.

Să-ți pierzi prietenii este și nu este pricină de mirare. Când vrei să te îndepărtezi de cineva, motive se găsesc întotdeauna. Să rămâi însă alături de cineva, cu bune și cu rele, este cu adevărat neobișnuit. *Asta* e minunea. Este, de fapt, un dar, o bucurie dezinteresată. Sau poate că la mijloc e, totuși, un interes: acela de a privi împreună spre cele nevăzute. Când filmul lui Cristian Mungiu, *După dealuri* (pe care știe cât de mult îl prețuiesc), nu a intrat în cursa finală pentru Oscar, Dan a ținut să mă tachineze, amplificându-mi exagerat dezamăgirea (știam că - dată fiind publicitatea minimală - numai o minune putea să-l propulseze pe primele cinci locuri la categoria cel mai bun film străin). Mi-a trimis pe facebook un amuzant mesaj de consolare: „Stai liniștit, încearcă să uiți, gândește-te că ai familie, copii, prieteni. Nu-ți tăia venele. Mai important ca toate: ai un facebook. Tu ai două iubiri în viață: Mungiu și fb-ul. Restul sunt halte, triaje..." După ce a văzut, în sfârșit, acest film (pe care l-a ocolit jumătate de an datorită entuziasmului exagerat cu care am scris despre el), mi-a transmis, printr-un mesaj fb: „EXCEPȚIONAL." Câteva zile mai târziu: „Încă mă bântuie filmul ăsta. Și mă bântuie minunat, cu tandrețe. Dacă l-aș întâlni vreodată pe Mungiu, i-aș zice: Frate, cred că-ți sunt dator o capodoperă...". Apoi, printr-o postare pe wall-ul său, a adăugat: „Trebuie să mă contrazic: după ce vezi *După dealuri*, cel mai indicat este să taci."

Note:

Într-un an, de ziua mea, Dan mi-a trimis aceste rânduri: „Acum un sfert de veac, într-o cazarmă din vestul țării, s-a născut o prietenie. Și de câte ori îmi amintesc de ea mi se pare ca viața s-a străduit să dea sens chiar și unui stagiu militar. N-am găsit niciun motiv pentru care celălalt recrut să fi găsit în mine un prieten. Mi se părea (ca și acum) că nu am nimic de oferit unui om dăruit cu toate, inteligență, spirit, echilibru, generozitate. Și atunci de ciudă mi-am dorit să-l fur de toate câte are și câte mai ascunde încă. Nu numai că nu s-a opus dar mi-a și dat o mână de ajutor în așa fel încât să pot strânge repede și fără să mă vadă nimeni. Asta face de 25 de ani fără să audă de la mine măcar un mulțumesc. Și asta face cu toți cei care îi ascultă cursurile în fiecare zi la școală. Pentru că între timp recrutul a devenit pedagog. Și ca orice pedagog, are de fiecare dată un repetent în fundul clasei care-l deranjează la ore. El nu știe că, de fapt, repetentul zgomotos sunt eu și briceagul cu care m-am hotărât ingrat, ca orice hoț, să stric definitiv băncile tuturor școlilor la care a predat. Am scrijelit ilizibil mereu aceleași lucru, ceva din cale-afară de stupid, cred, pentru că era în engleză, singurul lucru care nu m-a învățat. Trebuie să fi fost titlul unui film... *To Sir, with Love*."

[1] În Londra, Dan a vizitat expoziția particulară de vechi icoane bizantine a unui lord. Minunățiile văzute acolo l-au uluit: „Pe măsură ce înaintez în meseria asta îmi dau seama că orice aș face, nimic nu poate întrece și nici măcar egala icoana bizantină." Entuziasmarea lui în fața icoanei (*en fin*!) îmi amintește de Petre Țuțea, care îl considera pe Shakespeare un „glumeț tragic" în raport cu *Biblia*, „prima carte mântuitoare și consolatoare de pe continent".

■

Rectorul şi universitatea

Andrei Marga

Altădată rectorul unei universităţi avea o semnificaţie univocă. Rectorul era acela care, pe perioada unui mandat (de la unul la mai mulţi ani), lua decizii pe baza statutelor şi asigura funcţionarea instituţiei în condiţiile autonomiei universitare. Conducerea tradiţională a universităţii era colegială în înţelesul că rectorul se consulta cu Senatul - compus din prorectori şi decani, uneori şi prodecani ai facultăţilor - şi, după cântărirea argumentelor şi lăsând să prevaleze argumentul mai bun, lua decizia. Şi în conducerea colegială rectorul ia decizia pe cont propriu şi răspunde de ea. Nicio conducere colegială, oricât de democratică, nu a dizolvat importanţa deciziei rectorului, oricât de competenţi ar fi membrii Senatului. Pentru mine, personal, Theodor Berchem (vezi cartea acestuia *Universität zwischen Tradition und Fortscritt*, Knoth, Melle, 1990) şi Charles W. Eliot (vezi mai recent Louis Menand, *The Metaphysical Club. A Story of Ideas in America,* Farrar, Strauss and Giroux, New York, 2001) au fost inspiratori.

Până la noi, cei care trăim astăzi, s-a produs însă dislocarea autonomiei universitare, din diferite direcţii: din direcţia atelării universităţii la „sarcini istorice" (profilată de celebrul discurs rectoral al lui Heidegger, din 1933), din direcţia punerii universităţii în slujba scopurilor ideologice (odată cu deciziile lui Stalin, din 1935), şi din direcţia creării de universităţi în serviciul unor comunităţi (începând cu cunoscutele *civic universities* iniţiate în Anglia, în 1853) sau, mai nou, în serviciul unor mari firme (cum se petrec lucrurile în era globalizării). Universitatea nu-şi mai ia deciziile în mod autonom, ci-şi asumă răspunderi precise faţă de cei care o finanţează. Rectorul şi conducerea, oricât de colegială, nu mai operează fără să ia în seamă imperative ce vin dinspre finanţator. Autonomia universitară - despre care un sociolog de anvergura lui Niklas Luhmann spunea că, de fapt, nu a existat vreodată, ci a fost o idealizare - a trebuit să fie legată de răspunderi pentru rezultate şi a fost *circumstanţiată*. Lucrurile stau şi astăzi astfel că fără autonomie nu este creativitate intelectuală şi culturală, dar autonomia este pusă sub condiţii care justifică întrebarea dacă în fapt nu cumva este vorba de altceva.

Ceea ce este dincolo de orice îndoială este împrejurarea că nu mai dau rezultate nici înţelegerea medievală a funcţiei de rector, ca un fel de vârf plasat dincolo de nori, al instituţiei, şi nici înţelegerea universităţii ca o *communitas studiorum,* retrasă în spaţii împrejmuite. Se observă uşor că nimeni, din universităţile ce se respectă, nu mai practică această înţelegere. Iar dacă, totuşi, cineva se încumetă prin vreo provincie rămasă de tren, să o reia, acela duce la stagnare, sau chiar degradare, instituţia şi apoi înoată în demagogie şi falsuri pentru a se apăra. Rectorul trebuie să fie, succint spus, un analist al timpului său, un om cultivat şi capabil să conceapă şi, totodată, un iniţiator, iar universitatea o instituţie inserată în societatea timpului, cu multiple conexiuni.

Aceste conotări ale rectorului şi ale universităţii nu sunt atât de simple pe cât par. Ambele antrenează aspecte complexe, pe care nu le reiau aici, căci le-am abordat în altă parte, mai ales în conferinţa susţinută la universitatea din Würzburg (tipărită la editura Klett-Cotta din Stuttgart şi retipărită în volumul Andrei Marga, *Bildung und Modernisierung,* Cluj University Press, 2005). Aici mă refer doar la un singur aspect - legătura lăuntrică dintre înţelegerea rectorului şi conceperea universităţii - şi pun în relief optica ce m-a călăuzit în exercitarea celor cincisprezece ani de rectorat într-o universitate reprezentativă.

Contextul în care am operat, între 1993-2012, ca rector al Universităţii Babeş-Bolyai vreme de cincisprezece ani, în cel mai lung rectorat din istoria universitară transilvană, a fost solicitant, dificil şi schimbător. Multe s-au putut face, altele au fost împiedicate.

Pe de o parte, a fost un context în care, cel puţin la început, a lipsit legislaţia naţională, încât în faţă era un câmp deschis pentru inovare instituţională. A trebui să inovez şi am făcut-o apoi continuu, în calitate de rector. Se spune că este mai bine cu lege, fie ea şi proastă, decât fără lege. La nivelul societăţii propoziţia este adevărată. În cazul universităţii, însă, dacă profesorii sunt veritabili şi decidenţii pricepuţi, aşadar sub această condiţie, se poate spune că mai bine fără lege decât cu o lege proastă.

Pe de altă parte, a fost un context cu multe confuzii legislative. Bunăoară, nici un articol din legislaţia României nu stabileşte (spre deosebire, de pildă, de Polonia!) ce este o universitate, ce este o profesură, ce este un examen promovat, ce înseamnă a fi profesionist în diferite domenii etc. Iar atunci când în jur înfloreşte un neodarwinism (ascuns verbal sub neoliberalism) primitiv şi sterp, fiecare trage în orice direcţie de termenii juridici. Legile noastre par în ordine, dar toate au lacune grave de identificare, care le face acoperitoare pentru fapte diferite, chiar contradictorii.

Concret, o instituţie poate fi absolut onorabilă fiind politehnică, academie, institut, colegiu universitar, şi nu neapărat universitate. Or, la noi toate au devenit, dintr-o lacunară înţelegere a lucrurilor, universităţi, ceea ce a fost şi este o nepermisă forţare a acestora. Treptat chiar imperativele de viaţă vor obliga la revizuirea confuziei. Oricum, o confuzie de termeni antrenează o încurcătură mentală şi, până la urmă, culturală.

Personal am apărat consecvent ideea că o universitate înseamnă ceva mai mult decât o colecţie de facultăţi, fie ele şi performante, şi mai mult decât un ansamblu de programe de studiu postliceal, fie acestea şi bine gândite pedagogic. Cât mai sintetic exprimat, universitatea presupune, în concepţia mea, patru lucruri luate împreună: profesori care, prin lucrările lor, dau tonul în specialitate; facultăţi care promovează exigent distincţia între licenţă, master, doctorat şi studii postdoctorale; interacţiunea facultăţilor înăuntrul împărtăşirii unui ideal de umanitate explicitat; exprimarea cu răspundere a opiniei asupra mersului lucrurilor în raport cu idealul asumat.

Este universitate acolo unde se întrunesc aceste patru lucruri. Altfel, poate fi instituţie de învăţământ superior, valoroasă şi utilă, dar care rămâne altceva decât universitate. Având astfel de înţelegere, pe care am exprimat-o şi în intervenţii pe plan internaţional (cum a fost conferinţa pe care am susţinut-o la universitatea din Reijkjavik, retipărită în Andrei Marga, *University Reform Today*, Cluj University Press, 2005 şi în publicaţii internaţionale) nu am promovat vreo înfiinţare de universităţi, cum colportează tot felul de lansatori de falsuri, care vorbesc fără să se informeze în prealabil. Pentru mine nu a contat efectivul, mare sau scăzut, de universităţi, ci autenticitatea fiecăreia („the true university", cum se spune în *Magna Charta*, din 1988, a universităţilor europene, pe care am semnat-o primul dintre rectorii români!), iar înfiinţarea unei universităţi veritabile o socotesc o biruinţă culturală extraordinară.

La noi trebuie învinse, însă, şi alte confuzii care afectează înţelegerea universităţii şi exercitarea funcţiei de rector. Unii confundă universitatea cu o întreprindere, chiar cu o unitate comercială. Alţii cu o asociaţie civică. Sunt unii care o asimilează unui partid. La aceste trei confuzii am reacţionat constant, cum se poate sesiza în documente de arhivă şi intervenţii publice, ca rector, în declaraţii şi în fapt.

Bunăoară, universitatea nu este o întreprindere, chiar dacă în deceniile recente s-au lansat formule precum „universitatea antreprenorială" sau „universitatea de cercetare", ce vin din tradiţia acelei „industrialist vue" asupra universităţii ce are prestigiul Angliei. Desigur, este crucial ca rectorul să aibă calităţi de antreprenor şi să fie preocupat să măsoare rezultatele cercetării ştiinţifice, iar universitatea trebuie considerată, atunci când se face bilanţul activităţii, ca o unitate producătoare de idei şi calificări şi ca un generator de cercetare ştiinţifică inovativă. Universitatea este însă, spre deosebire de întreprindere, o instituţie în care se aplică autonomia componentelor - deci inclusiv a facultăţilor, departamentelor şi profesurilor - şi o instituţie eminamente reflexivă. Este vorba de reflexivitate ce se ia pe sine şi ia societatea însăşi ca obiect. Rectorul trebuie să întruchipeze, pe lângă profesionistul specialităţii sale, capacitatea de a întreţine o dezbatere între opinii variate, dar şi această capacitate reflexivă.

La noi, economia mergând prost, mulţi s-au refugiat în universităţi pentru siguranţa postului, dar consideră universitatea ca o unitate de afaceri (business), în care studenţii sunt „clienţi". Cum salariile din educaţie nu sunt comparabile cu cele din bănci sau firme, aceia caută să-şi completeze veniturile comercializând. Mai nou se comercializează examene şi lucrări, teoria ştiinţifică este înlocuită cu terapiile, se comercializează, cum se vede, chiar posturile din administraţia universităţii. Deoarece unele universităţi şi-au creat în deceniile din urmă o infrastructură de înalt nivel, până şi posturile inginereşti se ocupă mai nou de neingineri, în baza aceluiaşi comerţ, asumându-se că infrastructura instituţiei publice poate fi sursă de venituri paralele, pentru stat şi pentru ocupanţii posturilor. Se poate constata, însă, că o universitate colonizată de această mentalitate rudimentară nu are cum produce cunoaşterea şi nu o produce, cum se vede foarte bine pe cazurile numeroase în care unii profesori s-au îmbogăţit, dar în dreptul numelui lor sunt doar banalităţi sau lucruri abominabile (plagiate, lucrări scrise aproape numai cu alţii, preluarea cercetărilor făcute de asistenţi şi doctoranzi etc.). Rectorul are de prevenit sau măcar de combătut asemenea evoluţie.

Universitatea nu este asociație civică. Într-o astfel de asociație oamenii intră în voie, iar performanța lor este vag examinată. Fiecare este egalul fiecăruia. Universitatea este altceva - o reuniune de oameni ce-și asumă o organizare inevitabil ierarhică, ce derivă din condițiile obținerii performanței - o reuniune pentru a da personalitățile intelectuale hotărâtoare în specialitățile cultivate. Este vorba de o reuniune de oameni egali ca cetățeni, ca persoane umane, dar diferențiați hotărât sub aspectul meritelor, competențelor, rolurilor. Cum spunea un renumit președinte din decenii recente de la universitatea Harvard, aici toată lumea are dreptul la opinie, dar numai unele dintre opinii prevalează. De aceea, cum se observă foarte bine la noi, nu rezolvă nimic, ci dimpotrivă, distruge instituția asimilarea universității cu o asociație civică, cu prevalarea, în argumentare, a drepturilor și libertăților, fără punerea întrebărilor: care este performanța fiecăruia dintre cei implicați? Care este răspunderea fiecăruia?

Universitatea nu este partid, politic sau nepolitic. Legea educației din 2012 a antrenat cu sine nu doar aplicarea nechibzuită și păguboasă a regulii incompatibilităților, ci și o răfuială politică a guvernului care a impus legea cu cohortele de profesori universitari care erau în opoziție. Persoane mediocre, cultural vorbind, au ajuns să impună cu mijloacele statului o lege a epurării. Desigur că gestul a fost aplaudat, ca totdeauna, de beneficiarii epurării: s-au eliberat poziții, profesuri, decanate și rectorate universitare pe care le-au ocupat repede persoane care altfel nu ar fi ajuns vreodată în profesurile și funcțiile respective, după criterii ele însele profund discutabile. Numai că așa cum epurarea legionară (de care a amintit, la timpul potrivit, Lucian Boia, în *Capcanele istoriei. Elita intelectuală românească între 1930-1950*, Humanitas, București, 2012) a dus la sărăcirea universităților românești, așa cum epurarea din 1948 a privat universitățile de numeroase vârfuri, tot astfel epurarea din 2012 (care, prin amploare, le-a întrecut pe celelalte, după ce a întrecut și modelul originar, al epurărilor politice, creat de Mussolini!) a golit viața universitară de forțele cele mai calificate, în numele intereselor de partid. Efectele se văd și în acest caz cu ochiul liber: de la aplicarea legii, în 2012, nici o dezbatere semnificativă suscitată de universități, nici o operă majoră, nici un lider academic cu opinie neconvențională, în schimb o cercetare științifică intrată în rutină, o atmosferă de păreri, într-o vreme în care este nevoie de ipoteze solide și îndrăznețe și, peste toate, de idei noi și de personalități.

Mai nou, unele universități sunt colonizate de mulțimea fiilor, fraților, nurorilor, ginerilor, cumnaților etc., care ocupă poziții. Dacă s-ar face o statistică s-ar constata că nepotismul de dinainte de 1989 a fost abia o prefață pentru ceea ce se petrece în zilele de acum. Aceste universități se transformă sub un alt aspect, devenit eminamente carpatic, în partide nepolitice - un fel de coterii care antrenează prin simpla lor existență declinul într-o lume în care contează nu numai că respectivul a ajuns profesor universitar, ci și calea pe care a ajuns, nu numai ocuparea funcției în detrimentul altuia, ci și ceea ce iese din travaliul respectivului. Universitatea ce-și merită numele, trebuie spus, este deschisă nu doar pentru vederi variate, dar, înainte de toate, către valori, care, evident, nu au de a face cu gradul de rudenie sau organizarea coteriei.

Deciziile trebuie să păstreze aerul ocult, al gesturilor dintr-o rezervație, sau trebuie să fie supuse unei continue comunicări cu publicul, oricare ar fi? Nu am avut nici un motiv să iau decizii scoase de sub privirile publicului. Din convingere, nu am ascuns niciodată, în nici o împrejurare, vreo decizie. Publicitatea deschisă a fost principiul meu continuu, din 30 martie 1993 la 1 martie 2012. Toate deciziile au fost publicate, iar „Buletinul Informativ" al UBB a fost editat în tot acest interval.

Nimeni din universitate nu a fost pus de mine în situația să aprobe măsuri fără a le avea, în scris, în față, ca proiect multiplicat. Aprobările sau respingerile s-au dat numai pe proiecte prezentate în scris, cu răspundere asumată. A fost prevenită complet situația - creată, din păcate, de un clujean - în care textul hotărârilor se modifica în voie între adoptare și publicare.

Presa a avut acces nelimitat la decizii, la conținutul și temeiul lor. Niciodată nu s-a plîns de restricții sau favorizări. În 2013-2014 observăm că presa reclamă favorizarea unora care scriu pozitiv și discriminarea altora care au opinie critică despre gestiunea actuală a instituției atunci cînd se finanțează publicitate. Procedeul l-am socotit sub demnitatea mea și sub calibrul unei universități, chiar dacă practicarea lui la Cluj-Napoca s-a inițiat de către odraslele unor profesori fără relief, care voiau să-și impună deciziile cu orice mijloc. Nu am părăsit acest procedeu nici când la Cluj-Napoca s-a trecut pe scară fără precedent la comercializarea de articole, iar unii erau plătiți pentru a falsifica și denigra. Știam că nu am făcut ceva ieșit din sfera interesului public și nu mi-a fost teamă niciodată. Spus simplu, am socotit publicitatea deschisă una din condițiile de funcționare cu succes a unei universități publice și am aplicat-o fără abatere, iar îngrădirea publicității am considerat-o semn de parvenitism, ce trebuie combătut.

Trebuie selectați ca prorectori, decani, șefi de catedră (departament) preferații sau selecția trebuie să fie un proces liber? Personal nu am intervenit în vreo alegere, considerând că superioritatea propriului program, dacă este reală, învinge în orice alegere. Nu am aranjat și nu mi-am aranjat voturi, dar am căutat, cu resursele argumentării, să conving. Șefii de catedră nu depindeau de rector și erau aleși prin competiție, încât nimeni nu s-a plâns că nu ar fi câștigat datorită vreunei intervenții „de sus". Decanii erau aleși, tot în urma unei competiții, încât nimeni nu a trebuit să devină servitorul rectorului, cum se întâmplă lucrurile, în baza legii actuale. Am fost de părere că în Rectorat trebuie aduși intelectuali care se legitimează profesional (nu prin contrafaceri!) și care au fost aleși cel puțin odată înainte ca decan, prodecan, șef de catedră (departament). Eu însumi am fost decan al Facultății de Istorie și Filosofie (1990-1992, apoi prorector (1992-1993) și primul decan al Facultății de Studii Europene (1996). Nici unul dintre prorectorii pe care i-am avut nu venea după zero alegeri de către comunitatea academică. Situația ulterioară anului 2012, cu membrii ai rectoratului stabiliți dintre cei care nu au fost aleși vreodată la nici un nivel - care este o premieră negativă în istoria universității clujene - nu era de conceput. Nici unul dintre prorectorii cu care am lucrat nu venea după zero alegeri de către comunitatea academică. Constantin Tulai, Nicolae Coman, Mircea Muthu, Nicolae Bocșan, Vasile Cristea, Toader Nicoară, Luminița Silaghi-Dumitrescu au fost, înainte de venirea în rectorat, respectați decani, alții - Szilagyi Paul, Kasa Zoltan, Szamosközi Ștefan, Andrei Mărcuș, Simion Simon, Neda Arpad, Magyari Tivadar - au fost prodecani, iar Ioan A. Rus, Wolfgang Breckner, Cristina Ciumaș, Paul Șerban Agachi, Arpad Neda au fost în prealabil șefi ai unor catedre importante.

Legislația, politica ministerului, personalitatea ministrului au importanță considerabilă în exercitarea funcției de rector. În orice caz, UBB, în perioada 1993-2014, a fost generatoare de propuneri legislative, după ce a contribuit la formularea legislației autonomiei universitare în România. Instituția nu a făcut genuflexiuni față de mai marii zilei (de pildă, titlurile onorifice pentru concetățeni le-a oprit, considerînd că românii trebuie să cîștige lauri în exterior, verificîndu-și astfel valoarea!).

Am început, ca rector, sub un minister condus de Liviu Maior, care cunoștea problemele, dar era lent în reformare, am încheiat mandatele de rector cu ministere ignorante, dar ambiționate să facă ceva. La început, în 1993, era reformă amânată, la sfârșit, în 2012, era schimbare prostească. Personal, m-am repliat în asumarea unei tradiții viabile, naționale și internaționale, și în reforme competente, chibzuite și discutate public, pe care le-am propus, explicitat, apărat și promovat univoc. Sunt convins că aceste reforme vor trebui continuate, dacă România este să iasă cât mai curând din marasmul ultimei decade.

Din cele spuse - universitatea este instituție de învățământ superior specificată nu doar nominal; universitatea nu este întreprindere și nici unitate comercială; universitatea nu este asociație civică; universitatea nu este partid, nici politic și nici nepolitic - rezultă obligații pentru profilul de rector al unei universități. Din aceste premise am derivat ceea ce am conceput și ceea ce am practicat în exercitarea funcției de rector al UBB în cei cincisprezece ani (1993-2004 și 2008-2012).

Iar specializarea mea de bază, în filosofie și sociologie, obținută în România, Germania și SUA, a fost un avantaj enorm în a înțelege situații, a analiza alternative, a concepe soluții și a lua decizii. Am putut realiza astfel, paralel cu administrarea, conceperea universității pe baza culturii instituționale a timpului și o analiză continuă pentru a insera cu profit instituția în societate, în lume și în context, ce rămâne cea mai extinsă operă consacrată universității din cultura română de până acum. Volumele personale *Universitatea în tranziție* (Apostrof, Cluj, 1996), *Bildung und Modernisierung* (Cluj University Press, 2004), *University Reform Today* (Cluj University Press, 2005), *Speranța rațiunii. Interviuri* (EFES, Cluj-Napoca, 2006), *Challenges, Values, Vision. The University of the 21st Century* (Presa Universitară Clujeană, 2011), *Profilul și reforma universității clujene. Discursuri rectorale* (Presa Universitară Clujeană, 2011), *După cincisprezece ani. Fifteen Years after. 1993-2004 și 2008-2012* (Presa Universitară Clujeană, 2011) și altele, ca și peste douăzeci de studii și articole pe probleme de organizare universitară în edituri și reviste internaționale, sunt mărturie elocventă. La această mărturie se adaugă, desigur, alegerea, mai mult decât oricare antecesor, în conducerea de organisme universitare europene și larg internaționale.

(Din volumul Andrei Marga, *Anii inovării. Reforma universității clujene 1993-2012*, Editura Tribuna, Cluj-Napoca, 2014)

■

Din istoria marilor idei pedagogice (1)

Nicolae Iuga

Idealul Kalokagathon în antichitatea greacă

Lămuriri preliminare

Problema criteriului în alcătuirea unei Istorii

Istoria unui domeniu în genere se poate alcătui, în principiu, după mai multe criterii, în afară de cel intrinsec cronologic, care este prezent implicit. O istorie oarecare se constituie de regulă cronologic, prin prezentarea unor personalităţi ale domeniului, pe cât posibil fără rest. Astfel putem avea o istorie politică, prin prezentarea înºiruită în timp a conducătorilor politici, a ºefilor de stat, a faraonilor etc. Puteam avea o istorie a filosofiei, prin prezentarea vieţii ºi doctrinelor filosofilor. Putem avea o istorie a unei biserici, prin prezentarea vieţilor ºi realizărilor ierarhilor bisericii în cauză. Putem avea o istorie a unei ºtiinţe, prin prezentarea vieţii ºi descoperirilor făcute de către oamenii de ºtiinţă în speţă. Sau putem avea o istorie a unei ºtiinţe făcută altfel, anume prin prezentarea unor mari idei ºtiinţifice, care sunt obligatoriu mai longevive decât oamenii, care au o durată de viaţă incomparabil mai mare decât a vieţii oamenilor. Ideile au particularitatea - platonic vorbind - de a exista de dinainte de naºterea oamenilor, a creatorilor din domeniu, de a anteviețui în raport cu oamenii ºi de a supraviețui considerabil ºi după moartea oamenilor de ºtiinţă, a autorilor care le-au emis ºi / sau le-au impus.

În consecinţă, avem posibilitatea de a face două tipuri de istorie: (i) o istorie a personalităţilor dintr-un domeniu oarecare, o istorie cu persoane pe post de persoanje ºi (ii) o istorie în care personajele nu sunt persoane, ci idei. Noi am ales aici cea din urmă variantă. Personalitatea este exponenţială în raport cu un număr mare de persoane, iar ideea este la rândul ei exponenţială în raport cu o serie de personalităţi. Acest tip de demers nu este singular. Mai există cel puţin un precedent, renumit de altfel, acela al lui Bogdan Suchodolski (1903-1992), filosof polonez ºi istoric al ºtiinţei, cu a sa *La pédagogie et les grands courants philosophiques. Pédagogie de l'essence et pédagogie de l'existence.* Préface de M. Debesse, Edition du Scarabée, Paris, 1960. [a]i aici personajele cărţii sunt idei.

În al doilea rând, o istorie a ideilor are avantajul de a putea fi selectivă în raport cu oamenii de ºtiinţă din domeniul în cauză, de a nu avea obligaţia să fie atot-cuprinzătoare. Pentru a prezenta o idee nu este obligatoriu ca să fie prezentaţi toţi oamenii de ºtiinţă care au contribuit la inventarea, crearea, dezvoltarea ºi impunerea acesteia, ci uneori este suficient să fie prezentaţi un număr mai restrâns de autori sau chiar unul singur, cu titlu exemplificativ, o compendiere a domeniului. O manieră selectivă, nu exhaustivă. Criteriu de selecţie va fi acela al exemplarităţii.

Termeni

În textul de faţă vom utiliza termenul de *idee pedagogică* cu sensul de concepţie sau produs al activităţii de gândire în domeniul pedagogiei, aparţinând unei personalităţi istorice determinate, precum ºi „forma" (*eidos*) sau terminologia în care această idee este expusă. De asemenea, vom utiliza ºi termenul de *ideal pedagogic* sau *ideal al educaţiei*, enunţat prescurtat ca *ideal,* care este diferit de *idee*. Prin *ideal* vom înţelege nu o concepţie personală, ci un model impersonal, un standard superior de realizare umană, elaborat conºtient ºi metodic, prin însumare pe parcursul mai multor generaţii. *Idealul* va fi năzuinţa formativă (*nissus formativus*) exprimată conºtient a unei epoci istorice mai îndelungate, o reprezentare finalistă care fundamentează ºi motivează acţiunea umană. Se înţelege că mai multe idei pedagogice aparţinând unei epoci istorice vor contribui la configurarea unui ideal pedagogic. Prin analogie cu domeniul epistemologiei, *Idealul educaţiei* va fi sinonim cu paradigma, în terminologia lui Thomas S. Kuhn, iar *Ideea pedagogică* cu elemente de „ºtiinţă normală" ºi normativă, cu enunţarea ºi soluţionarea unor probleme determinate.

Kalokagathon

Este un termen din greaca veche impus ca atare inclusiv în domeniul pedagogiei. Este un substantiv compus din *kallos* (frumuseţe), conjuncţia *kai* (ºi) plus *agathon* (bunătate). Ca ideal al educaţiei din antichitatea clasică greacă, termenul enunţa ideea că omul trebuie să întrunească simultan două condiţii fundamentale, fizice ºi morale, adică să fie *frumos* ºi *bun.* Era idealul armonizării frumuseţii fizice cu virtuţile morale, a sănătăţii ºi forţei fizice cu tăria de carcter. Cea mai veche utilizare a termenului este atestată la Herodot, dar conceptualizarea lui Kalokagathon cu înţelesul de azi este operată pentru prima oară de către Aristotel (*Ethica Eudemia,* cartea VIII, cap. 3, 1248b). Apoi Kalokagathonul a trecut din civilizaţia greacă veche în cea romană, unde a făcut carieră în formula perifrastică *Mens sana in corpore sano,* expresie celebră care a străbătut secolele ºi civilizaţiile până în prezent.

Formularea *mens sana in corpore sano* nu este propriu-zis un dicton sau un un aforism ºi, scoasă din context, pare deficientă sub raport gramatical. În realitate, la poetul latin Juvenal (aprox. 55 - 138 d. H.) este vorba de un fragment dintr-un vers care îndeamnă la rugăciune. Textual: *„Să ne rugăm zeilor ca să ne dea o minte sănătoasă într-un corp sănătos!* Abia în acest fel expresia capătă un sens clar, iar amănuntul îºi are importanţa lui. Faptul că este un îndemn la rugăciune subliniază o dată mai mult caracterul său de aspiraţie către o stare armoniasă ºi deplină de dezvoltare simultană a sufletului ºi a trupului, adică de ideal pedagogic.

În modernitate, cel care a tratat Kalokagathonul în mod teoretic, sistematic ºi cuprinzător, a fost

chiar un gânditor român, Petru Comarnescu (1905-1970). În România, acesta a fost lincenţiat în Drept şi în Filosofie. În anul 1931 pleacă în SUA unde obţine, după doi ani, doctoratul la „University of Southern California" din Los Angeles cu lucrarea *The Nature of Beauty and Its Relation to Goodness*, publicată în româneşte sub titlul *Kalokagathon* în trei ediţii, în anul 1936, în 1946 şi postum[1], în 1985.

Condiţiile naşterii idealului Kalokagathon în Grecia antică

Ideea de a căuta rădăcinile gândirii greceşti altundeva decât în Grecia antică însăşi, la civilizaţiile vecine, nu se bucură de o bună apreciere în cultura europeană. Noi, europenii, ne-am obişnuit într-atât a considera gândirea greacă drept fundament al culturii noastre, încât a presupune pentru aceasta influenţe exterioare, de la babilonieni sau de la egipteni, poate părea ceva exagerat ori chiar deplasat. Preferăm să repetăm la nesfârşit că apariţia filosofiei în Grecia antică este un „miracol grecesc", un ceva „sublim" sau „divin", că temele de reflecţie ale filosofiei greceşti au existat la greci şi numai la ei, că filosofia a apărut mai întâi aici şi în stare matură, precum Minerva din capul lui Zeus etc. Cu toate acestea, înrâuririle din afară nu pot fi tăgăduite[2].

Pe de altă parte, au existat chiar autori greci din antichitate, un Hecateu din Abdera de pildă (sec. IV î. H.), care au susţinut originea străină a filosofiei greceşti, plasând-o în teologia egipteană (Diogene Laertios, I, 10)[3]. Iată că aici avem de a face cu o altă exagerare, de atstă dată de sens opus. Între acestea cred că ar trebui să urmăm poziţia înţelept cumpănită a unei autorităţi incontestabile în temă, Aram Frenkian[4]. Acest autor nu exclude ideea că grecii ar fi primit de la alte popoare, de la chaldei şi de la egipteni, unele cunoştinţe speciale şi de ordin practic, mai cu seamă în materie de astronomie şi matematici, dar care cunoştinţe au fost re-fundamentate şi re-elaborate de către geniul grec, aşa cum un arhitect lucrează cu materialele pe care le are la îndemână.

Înţelepciunea (i. e. Filosofia), cu tot ansamblul său de idei şi reprezentări de ordin ontologic, etic sau pedagogic, este o creaţie proprie greacă şi fără aceasta nu am putea şti ce formă şi ce direcţie ar fi luat evoluţia spirituală a Europei până în ziua de azi. Simpla asemănare a unor idei nu este suficientă pentru a afirma în mod vag influenţa altor culturi asupra celei greceşti, ci un atare lucru poate fi afirmat numai în măsura în care se pot detecta idei precise, mergând până la eventuala identitate a unor definiţii şi cuvinte. În planul filosofiei nu s-au găsit astfel de formulări identice, dar nu putem să nu remarcăm multitudinea de idei şi cunoştinţe care au fost aduse în Grecia din afară, poate chiar şi cuvântul „sofos" (înţelept), despre care unii filosofi clasici afirmă că ar proveni din egipteană.

De la babilonieni provin unităţile de măsură pentru greutate şi lungime, diviziunea circumferinţei orizontului, respectiv a cercului în 360 de grade (multiplu al cifrei 6), diviziunea timpului cu săptămâna de şapte zile denumite după numele unor zei-planete (mai târziu, în latină: Luna, Marte, Mercur, Jovis, Venus), punerea în acord a anului solar cu mişcările de revoluţie ale lunii, împărţirea unităţilor convenţionale de măsurare a timpului (ore şi minute) tot în bază sexagesimală etc. Pe de altă parte însă, în aritmetică grecii nu au adoptat sistemul de numeraţie sexagesimal de la babilonieni, ci pe cel zecimal de la egipteni, sistem care ni s-a transmis şi nouă până azi. De asemenea, în privinţa geometriei, este unanim acceptat că această ştiinţă a apărut mai întâi în Egipt şi că de aici a fost adusă în Grecia.

De la egipteni, grecii au mai preluat încă multe alte elemente de spiritualitate. Printre cele mai importante se numără şi misterele de la Eleusis, ajunse celebre în toată Antichitatea. În Egipt, aceste mistere se oficiau în încăperile subterane ale Labirintului, azi dispărut, iar în Grecia la Eleusis, într-o peşteră adaptată în acest scop. Simpla idee de amenajare similară a acestei incinte, un templu subteran în Egipt şi o peşteră în Grecia, ne spune mult în ceea ce priveşte prioritatea Egiptului şi importanţa care se acorda acestei iniţieri. În rest, structura călătoriilor simbolice era de aceeaşi factură iniţiatică, la fel şi revelaţia finală a simbolului principal. Aşa la Eleusis, la fel ca şi în Egipt, mistagogul îi revela epoptului un simbol ce semnifica ciclicitatea vieţii şi a morţii[5].

Dar cel mai de seamă lucru dintre toate îl constituie faptul că filosofii, legiuitorii şi *a fortiori* „educatorii" de primă mărime din Grecia antică au călătorit în Egipt, în unele cazuri petrecând acolo un timp îndelungat, după care au revenit acasă, făcând dovada unor cunoştinţe uimitoare pentru contemporanii lor. Ar fi suficient dacă am aminti aici doar pe Thales, Solon, Pythagora sau Platon. Aşa ar fi de-a dreptul absurd să ne imaginăm că aceşti oameni de geniu, care au trăit în Egipt la maturitate ani de zile, s-au iniţiat şi au învăţat aici, s-ar fi întors acasă fără ca Egiptul să nu-şi fi pus nici o amprentă asupra lor.

Desigur, ideile pedagogice şi idealul educaţiei nu sunt şi nu pot rămâne nici ele mai prejos decât ideile filosofico-ontologice, teologice, teogonice sau mitologice. Pentru că ideile pedagogice şi *Idealul educaţiei* presupun o concepţie profund etică nu asupra a *ceea ce este* omul ci asupra a ceea *ce trebuie să fie* omul. Deci, nu ce fel de om *avem,* ci ce fel de om trebuie *să facem.*

Note:

[1] Petru Comarnescu, *Kalokagathon,* Ediţie de Dan Grigorescu şi Florin Toma, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1985.

[2] Nicolae Iuga, *Le Cercle et l'Arbre de la vie. Essais sur les racines de l'ésotérisme dans la philosophie antique,* Ed. Limes, 2007, p. 39. Idem, *Cercul şi copacul,* Ed. MLNR, Bucureşti, 2005.

[3] Diogene Laertios, *Viaţile şi doctrinele filosofilor,* Studiu introductiv şi comentarii de Aram Frenkian, Editura Academiei, Bucureşti, 1963.

[4] Aram Frenkian, *Scrieri filosofice,* ESE, Bucureşti, 1988, p. 141.

[5] Nicolae Iuga, op. cit., p. 42.

■

Alegerile din Ucraina...

(urmare din pagina 2)

(moneda ucraineană). „N-o să vă cer biletul," îmi zice, „dacă îmi daţi 50 de grivne." Acesta e un oraş (Liov), în care duminicile nu poţi intra în biserică de plină ce e! Pe de o parte oamenii spun „Suntem împotriva corupţiei", dar, de cum găsesc un mod de a se folosi de ea, o fac," spune el.

„Soluţia: toleranţă zero. Mentalitatea de corupţie generalizată nu se poate împăca cu sacrificiile celor ce şi-au dat viaţa în Maidan şi Donbas", spune fostul ministru.

Dacă guvernul îl va rechema în funcţie, mai declară el, „am să pun condiţii clare - ca să putem accelera procesul. Nu avem timp de pierdut să facem acţiuni pe cont propriu. A face asta înseamnă eşec. Trebuie să preluăm fiecare funcţie cu o echipă în spate."

Perspective diplomatice

Ambasadorul american Geoffrey Pyatt, referindu-se la „dimensiunea morală a reformei" în curs în Ucraina, spune că ea are rădăcini în experienţa din Maidan, care a demonstrat rezistenţa societăţii ucrainene.

„Nimeni nu ar putea să-şi închipuie cum stăteau oamenii în piaţă în cele mai reci luni ale anului. Oamenii erau pur şi simplu sătui. Voiau o societate mai justă - şi să se termine cu corupţia şi concentrarea puterii," a declarat el Registrului prin Skype.

Ambasadorul Pyatt vede alegerile parlamentare ca fiind „următorul pas în procesul de construcţie a unei noi Ucraine".

„Există un consens că trebuie să fie construită o nouă modalitate de guvernare, o tradiţie nouă de management economic, dar este clar că Roma n-a fost construită într-o zi. Nu cred că trebuie să credeţi în miracole ca să vă imaginaţi că Ucraina ar putea avea succes." a observat ambasadorul.

Nunţiul Vaticanului în Ucraina, arhiepiscopul de origine americană Thomas Edward Gullickson, a explicat de ce observă Ucraina în numele Sfântului Scaun.

Cu toate că e circumspect în privinţa sensului acestor alegeri - „Nu există garanţii că următorul parlament nu va fi controlat de oligarhi" - el crede în importanţa a ceea ce se întâmplă pe plan global în Ucraina.

„Nu e un loc mai bun, mai interesant, în toată Europa de Est, din punct de vedere al vieţii Bisericii," a reflectat el, discutând relaţia dintre diferitele confesiuni creştine. „Oamenii din Sankt Petersburg sau Moscova nu înţeleg foarte bine dinamica relaţiilor dintre biserici."

„Nu e numai că Ucraina e specială şi oamenii au diferite moduri de a se relaţiona unii la ceilalţi. E mai mult de atât. Bisericile creştine de diferite extracţii îşi dau seama cum vor trăi în următorii ani, decenii şi chiar secole." a declarat el.

Nunţiul a mai observat: „E mult mai mult în joc aici decât teritoriul, din punct de vedere al iubirii şi vieţii întru Dumnezeu."

Victor Gaetan
Corespondent internaţional şi colaborator al revistei „Foreign Affairs"

(traducere de Cristina Tătaru)

■

Turnura mediatică a viralităţii[1]

Rareş Iordache

Agenţi patogeni. Vorbim despre aceştia atât în spaţiul offline, cât şi în mediul online. Îi vedem şi simţim peste tot, dar cunoaştem, oare, esenţa mediatică şi situarea paradigmatică a lor? O analiză istorică ar scoate la iveală tocmai o schimbare paradigmatică asupra viralităţii timpurii, fără includerea accepţiei virale în sens de contagios şi cu viteză mare de răspîndere (viralul din era web 2.0). Acest articol tocmai acest lucru încearcă să realizeze: să vă introducă în atmosfera acestei turnui mediatice a viralităţii, fapt contextualizat la finele anilor '80.

Există o distincţie în receptarea viruşilor de computer, între perioada pre- conecţionismului[2] şi după aceasta. Fisura este marcată de medialitatea virală, de faţa alocată acesteia după primele ieşiri la rampă ale efectelor viruşilor. Un atac viral începe mereu cu etapa infectării, aceasta survenind fie pe cale internă (dischete) sau pe cale externă, prin conexiunea realizată de computer cu reţeaua. "Odată implantată, de fiecare dată când un virus este interpretat, un alt program ar putea fi infectat. Fiecare replicare a unui virus este denumită infecţie, iar perioada în care are loc infectarea sistemului se numeşte timpul împrăştierii. Un virus tipic se răspândeşte de la un program la altul, de la un utilizator la un altul, încorporând, eventual, replicaţiile sale în fiecare program al sistemului. Odată ce un virus se răspândeşte spre închiderea tranzitivă a fluxului informaţional din interiorul unui computer, perioada infectării s-a încheiat. În cele mai actuale sisteme de operare, infecţia rezultată se poate răspândi în toate programele, deci putem numi finalul perioadei infectării drept timpul preluării. În cazul sistemelor cu utilizatori speciali cu drepturi depline, considerăm sistemul preluat când un utilizator special a devenit infectat"[3](Cohen 1986, 12-13). Indiferent de virus, obiectivul acestuia este *preluarea* controlului asupra sistemului prin replicări ale infectării. Procedura este urmată sistematic până ce este sistată sau afectată funcţionarea sistemului. Ceea ce este mai interesant în simptomatologia unui atac viral este metoda modificării programului afectat - infectat. Dincolo de mecanismul funcţionării, trebuie avută în vedere şi implicaţia sau semnificaţia socială a unui atac viral. Accidentele tactice[4] au fost prezente în demersurile scriitorilor de viruşi de computer încă din 1960 şi 1970, însă ulterior totul a luat o turnură ludică. "Viruşii de computer au fost imaginaţi ca o formă de ludism[5] social în era reţelei" (Parikka 2007, 75). De la ludism şi experimente s-a trecut la industrie, în momentul în care producătorii de anti-virus au constatat că maşinile - computer oricum sunt vulnerabile unor atacuri maliţioase, iar ei trebuie să ofere *upgradeuri* la noile versiuni sau mutaţii ale viruşilor aruncaţi în reţele. Medialitatea virală presupune tocmai trecerea viruşilor în vizibilitatea publică, întrucât industria produselor anti-virus semnifică translaţia de la vizibilitate la invizibilitate, prin normalizare, acceptare şi marketing. Feţele viruşilor au aprins imaginaţia încă din anii '50 (Vezi cazul filmului *The Invasion of the Body Snatchers*, regizat de Don Siegel în 1956), însă nu au reuşit să opereze o turnură semnificativă decât după un atac viral cu repercusiuni consistente. Ulterior, au intervenit analogiile din filmele horror, unde epidemiile au fost combinate cu figura zombie-ului sau a mortului viu[6]. Zombii sunt rezultatul contagiunii cu forme epidemiologice biologice, în aşa manieră încât teama principală de contagiune nu este moartea, ci moartea de după moarte, o moarte vie, în care biologicul este exclusiv biologic, iar sinele nu este decât un corp. "Groaza contemporană de morţii vii nu este doar teama de a fi redus la nimic altceva decât corp, în societatea reţea, ci teama de a fi redus la nimic altceva decât informaţie - sau a nu fi capabil să distingi între contagiune şi transmitere"[7](Tracker 2005, 1). Riscul (in)securităţii este distribuit într-o manieră mult mai eficientă dacă sunt incluse în schemă elementele mediatice. Incidentul viermelui Morris, denumit viermele de Internet, din anul 1988 a transfigurat definitiv faţa mediatică a viruşilor şi viermilor. Publicul utilizator a devenit mult mai atent la producţiile virale şi la efectele acestora, iar pentru prima dată *feţele* creatorilor de viruşi sau de programe anti-virus erau redate la televiziuni sau pe prima paginã a ziarelor[8]. Perioada închisă nu a oferit şansa unei explozii mediatice a viruşilor şi viermilor. Din această cauză, faţa lui Creeper nu a ajuns pe prima paginã a ziarelor. Interconectarea computerelor şi escaladarea discursurilor despre societatea riscului şi (in)securitate au condus către un anume tip de vizibilitate. "Incidentul viermelui din 1988 poate fi înţeles ca parte a istoriei Internetului. Internetul a fost din start un sistem bazat pe zgomot - înţelegând prin aceasta că incertitudinea şi eroarea erau în centrul arhitecturii sale. Internetul poate fi în acest sens descifrat ca un exemplu paradigmatic al tehnologiei societăţii riscului"[9](Parikka 2007, 79). Concret, o scurtă analiză asupra efectului viermelui Morris[10]: o anomalie - vierme a fost lansată cu scopul infectării computerelor prin intermediul Internetului. Pentru propagarea sa, viermele a utilizat trei tehnici: sistemul sendmail (trimitere de email-uri), sistemul *Finger Daemon*[11] şi ghicirea parolei. Lansat pe 2 noiembrie 1988, viermele s-a răspândit în doar câteva zile la mii de computere din universităţi şi instituţii ale statului. "Se pare că un student de la Cornell a eliberat un feroce şi însetat de sânge monstru digital" (op. cit., 80). Evident, acest lucru a captat atenţia media şi nu numai. A reprezentant un moment de turnură în ceea ce priveşte percepţia asupra anomaliilor de tipul viruşi şi viermi. Vandalismul cu organismele digitale maligne din spaţiul virtual operează o translaţie dinspre ludismul experimental înspre actele de terorism şi delincvenţă. Mecanismele contagioase ale media au devenit virale[12], iar răspândirea informaţiilor despre atacurile virale pe Internet a pus în lumina reflectoarelor riscul (in)securităţii. Turnura nou realizată a efectuat o resituare paradigmatică în privinţa datelor - informaţiilor şi a (in)securităţii erei reţelelor. Programele virale au devenit virale, iar lumea computerelor a încetat să mai fie o lume a specialiştilor, ci una atinsă de întreaga societate (Vezi op. cit. , 81). Ceea ce este mai interesant este faptul că problema programelor maligne de tipul viruşilor este una care nu ţine în mod direct de informaţionalizarea societăţii, ci de dorinţa omului de a experimenta noutatea viralităţii virale. Dincolo de spaţiul deschis de aceasta se află normalizarea ei, adică includerea programelor virale în discursul culturii riscurilor asumate prin utilizarea sistemelor de computer. Viralitatea unor astfel de programe nu mai rezidă decât în procentajul împrăştierii lor, nu şi în caracterul lor malign sau malţios (aspecte care ţin deja de funcţionalitatea unui sistem expus, şi deci vulnerabil). În contextul în care vorbim despre o universalitate a contagiunii[13], programele devin virale atunci când infectarea iese în reţeaua deschisă, oferind posibilităţi nelimitate de desfăşurare. Ecologiile media nu se referă, tocmai din această cauză, la om, ci la politicile propuse şi puse în mişcare. Lumea contemporană a devenit strâns legată de propriile sale ecologii, în contextul incapacităţii de absorbţie a mutaţiilor tehno-ştiinţifice. Ecologiile virtualului sunt la fel de presante precum cele ale lumii vizibile (Vezi Guattari 1995, 91). Deschiderea şi nivelul comunicării reţelelor de computer au oferit posibilitatea înmulţirii atacurilor virale. "Protecţia legală este asigurată în majoritatea statelor împotriva interceptărilor neautorizate ale convorbilor fraudelor via conectare, dar a dovedi vinovăţia intrusului este cel mai adesea dificil, iar daunele făcute s-ar putea să nu poată fi vindecate prin simpla arestare a atacatorului" (Cohen 1986, 48). Cum izolaţionismul este de evitat, rămân alternative la protecţia într-un sistem deschis. Fred Cohen menţionează în analizele sale posibilităţile pe care le-ar oferi criptosistemele, însă şi avertizează asupra modalităţii în care acestea ar trebui folosite pentru un randament adecvat securizării reţelei. (vezi Cohen 1986, 50). Totuşi, acestea au o relevanţă scăzută pentru actualele sisteme deschise, conectate în deschisul Internetului, într-o comunicare nesigură. Acelaşi Cohen experimentează în teza sa atât pe căile de comunicare nesigure, cât şi pe cele sigure, securizate. După infectare, există ansele depistării şi îndepărtării viruşilor, urmărind analogia cu spectrul biologiei. Mecanimele depind de natura virusului (dacă este static sau evolutiv) şi de precizia detectării[14].

Concluzie

Privite ca formă de terorism, după înţelegerea efectelor dăunătoare pe care le pot avea, anomaliile virale au început să provoace teamă în rândul utilizatorilor. Turnura mediatică a receptării viruşilor şi viermilor a dat naştere panicii, fricii paranoice de contaminare. Aceste sentimente s-au acutizat în perioadele web şi post web 2.0, cu toate că (in)securitatea este una dintre cele mai dezbătute tematici actuale. Cyberterorismul a creat nişe de exploatare imaginative, de reconstruire a rolurilor socio-intelectuale, iar primele exemple care ne survin în minte sunt clee ale hacker-ilor. Să fie semantica web sau anunţatul web 4.0 soluţii pentru ieşirea din (in)securitate? Ne îndoim de acest lucru, fără a face prognoze, dar ceea ce este extrem de relevant este reconsiderarea ecologiilor media.

Bibliografie recomandată:

Bardini, Thierry (2011), *Junkware*, University of Minnesota, Minneapolis;

Bardini, Thierry (2006), *Hypervirus: A Clinical Report*, în CTheory, 2 februarie 2006, disponibil la http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=504, accesat pe 23 iulie 2013;

Castells, Manuel (1996), *The Rise of the Network Society*, MA: Blackwell, Cambridge;

Cohen, Fred (1986), *Computer Viruses*, teză de doctorat susţinută la Universitatea California de Sud;

Fuller, Matthew (2005), Media *Ecology: Materialist Energies in Art and Technoculture*, MIT Press, Cambridge;

Fuller, Matthew (2007), *Jussi Parikka interview, on 'Digital Contagions*, disponibil la http://www.spc.org/fuller/interviews/jussi-parikka-interview-on-digital-contagions/, accesat pe 24 aprilie 2013;

Galloway, Alexander (2004), *Protocol: How Control Exists after Decentralization*, MIT Press, Cambridge;

Guattari, Félix (1995), ***Chaosmosis: an ethico-aesthetic paradigm. (orig.1992)*, tradusă de Paul Brain, Indiana University Press, Indianapolis;**

Parikka, Jussi (2007), *Digital Contagions. A Media Archeology of Computer Viruses*, Peter Lang, New York;

Parikka, Jussi (2012), *What is Media Archaeology?*, Polity Press, Cambridge;

Sampson, Tony D. (2012), *Virality. A Contagion*

Poeme de Alexandru Petria

cartea de identitate

viaþa, un rest de spermă pe buzele tale
ce þi-am povestit
cum þi-am sărutat tălpile

þi-era frică să nu fii rănită
de un altul al insomniilor începând de mâine
altul în °ir

nu-mi găseam ciorapii
cămaº a în carouri
cartea de identitate era în pantaloni
este, da
ai o cremă maro pentru bocanci?
hai sa aranjăm patul
unde am aruncat cureaua?

te-ai spălat, parfumat, rujat
frumoasă care n-o să naºti pentru mine

aveam timp de încă o cafea, trenul era la 18

plângeai
°i nu plângeam
doar ca să arăt că sunt puternic

pe peron pălăria-mi ascundea ochii
pălăria ta crem nu-þi ascundea ochii
lăsam viaþa fără mine
cu cartea de identitate în buzunarul de la spate

obligaþii

în dimineaþa în care a intrat trenul
în gară
moartea a rămas în urmă ca aerul din anvelopa spartă

fumam, te aºteptam printre ziare °i naveti°ti

femeie 3 în 1
cu pălăria pe ochi
mignonă
cu sâni
însinguraþi de maturitate

cât ne-am iubit
cât þi-o pui cu tipul pe care l-ai cunoscut la serviciu
°i mi-ai explicat pe chat că n-are obligaþii
eu am obligaþii
moartea e o obligaþie

tarjeta de identidad

la vida,un resto de semen en tus labios
lo que te conté
como besé tus suelas

tenias miedo por no ser herida

de un otro de los insomnios partiendo mañana
otro en fila

no encontraba los calzetines

camisa a cuadros

la tarjeta de identidad estaba en los pantalones

está, si

¿tienes una crema marron para las botas?

¡vamos a hacer la cama!

¿adonde he tirado el cinturon?

te has lavado, perfumado, pintado los labios
hermosa,que no vas a parir para mi

teniamos tiempo para otro cafe, el tren partia a las 18

llorabas
y no lloraba
solo para parecer que soy fuerte

en el anden el sombrero escondia mis ojos
tu sombrero color crem no escondia tus ojos
dejaba la vida sin mi
con la tarjeta de identidad en en el bolsillo de atras

obligaciones

en la mañana cuando entró el tren
en la estacion
la muerte se quedó atras como el aire del neumatico roto
fumabá, te esperabá entre periodicos y viajeros
mujer 3 en 1
con el sombrero puesto
diminuta
con senos
ensimismados de madurez

cuanto nos amamos
que te tiraste al tio que conocistes en el trabajo
y me explicaste chateando que no tienes obligaciones
yo tengo obligaciones
la muerte es una obligacion

traducere de
O.Vasilescu
■

Theory in the Age of Networks, University of Minnesota Press, Minneapolis;

Sampson, Tony D. & Parikka, Jussi, (2009), *The Spam Book: On Viruses, Porn, and Other Anomalies from the Dark Side of Digital Culture*, Hampton Press, Cresskill;

Thacker, Eugene (2005), *Living Dead Networks*, în The Fibreculture Journal, vol. 5, disponibil la http://four.fibreculturejournal.org/fcj-018-living-dead-networks/, accesat pe 29 aprilie 2013;

Thacker, Eugene (2004) *Networks, Swarms, Multitudes* (partea II), publicat în CTheory, disponibil la http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=423, accesat pe 15 aprilie 2013;

Thacker, Eugene (2005), *Biophilosophy for the 21st Century*, publicat în CTheory, disponibil la http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=472, accesat pe 20 aprilie 2013;

Note:

1. Articol bazat pe un capitol din teza de doctorat: *Viralitatea în virtual. Introducere în teoria viralului, 2013.*

2. Nu am menþionat perioada pre- Internetului întrucât mai relevant este, în cazul de faþă, conecþionismul ca °i construire a primelor reþele de computere interconectate. Principalul aspect al conecþionismului este metafora centrală a reþelei cu noduri °i conexiuni. Un nod este orice poate fi conectat cu un alt nod, cum ar fi o organizaþie, informaþie, date °i imagini. Unităþi simple construiesc reþele interconectate, iar modelele conecþionismului sunt diferite, cele mai uzuale °i tipice fiind reþelele neuronale. În cele mai dese cazuri modelele de conecþionism sunt într-o permanentă schimbare. Tony Sampson defineºte reþelele "ca evenimente în pasaj" (Sampson 2009, 48). A nu se confunda cu conectivismul. Vezi pagina destinată acestui termen la http://en.wikipedia.org/wiki/Connectivism, accesată pe 20 iulie 2013.

3. Traducerea autorului

4. În original, *Tactical accidents*, cu referire clară la tactical media: un set operaþiuni de tipul *hit-and-run* în sfera media, descrise adesea ca practici ale media intervenþionistă. Termenul a fost utilizat în 1996 pentru a reliefa mecanisme aparþinând sferei activismului media.

5. Tradus din englezescul *luddism.* Am optat pentru varianta *ludism* în română, care presupune o înclinaþie înspre activităþi gratuite.

6. *Living Dead* - în original.

7. Traducerea autorului

8. Un exemplu în acest sens, oferit de Jussi Parikka în Digital Contagion, este coperta revistei Time din 26 septembrie 1988: titlul Computer Viruses pe un ecran de computer, înconjurat de tot felul de viruºi, materializaþi în moduri distincte, de tipul unor mici extratereºtrii. Vezi Parikka 2007, 77.

9. Traducerea autorului

10. Robert Tappan Morris Jr. este fiul lui Robert Morris, co-autor al UNIX °i fostul ºef pe ºtiinþă la Centrul Naþional de Securitate a Computerelor, o divizie a NSA (Agenþia de Securitate Naþională). Acesta a proiectat viermele Morris pe când era încă student la Universitatea Cornell. Una dintre încercările de scuzare ale actului lui Robert Morris Jr. a fost bazată pe aspectul ludismului gestului său, conceput în necunoºtinþă de cauză, fără dorinþa de a cauza o astfel de daună. A fost condamnat în 1990 pentru violarea codului Statelor Unite - Computer Fraud and Abuse Act. Vezi pagina Wikipedia destinată lui Robert Morris Jr., disponibilă la http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Tappan_Morris, accesată pe 21 iulie 2013.

11. Pogram utilizat de cracker-i pentru spargerea unor sisteme, prin care puteau ajunge cu uºurinþă la anumite informaþii sau date din computerele utilizatorilor. Programul *finger* a fost scris în 1971 de către Les Earnest pentru a rezolva dorinþa unor utilizatori de a afla informaþii despre alþi utilizatori din reþea. Fingerd Daemon - scop: oferă funcþionalitate serverului la comanda finger. Operaþiunea *information leak* (scăparea informaþiilor) vizează tocmai efectul unui program de tipul finger daemon (fingerd), ceea ce păstrează °i astăzi apelativul de maling pentru un astfel de program.

12. Vezi distincþiile operate în capitolul Viralitate patogenă vs viral 2.0, operate în lucrarea de faþă.

13. Tony Sampson introduce în discuþie această sintagmă făcând referire la vulnerabilitatea sistemelor în faþa atacurilor, virale prin prisma universalităþii lor. Acesta particularizează teoria lui Fred Cohen referitoare la universalitatea riscului, deci (in)securităþii.

14. Fred Cohen apreciază că precizia detectării unui virus poate fi definitorie pentru îndepărtarea lui °i a programelor infectate.

■

Black Pantone 253 U

Santorcaz. Vila (3)

Robert Diculescu

Prea mult nisip în betonierã sau prea puþin ciment în roabã, de fiecare datã la fel, ceva îi scapã, uitã gramajul de prafuri °i nisipuri pentru fiecare betonierã de fãcut, îi fug din minte cantitatea de adãugat, calitatea servirii, viteza de servire a meseria°ului, cãci mintea lui este plinã de altele.

Rul-visele lui au autostrãzi ce leagã de°erturi, unde razele soarelui, odatã intrate prin pabriz de la prima orã a dimineþii, zboarã capul conducãtorului, toate capetele °oferilor de pe autostrãzi zboarã în acela°i timp. A°a conduc mai repede, sunt prin°i într-o centurã de siguranþã, relaxare °i ajung rapid spre locul ales de la plecarea de acasã. Trebuie ajuns în alt acasã fãrã cap, orice casã este noua-vechea ta casã în care te poþi instala, orice casã poate fi a ta, emigrantos, sã nu uiþi când te uiþi pe cheia u°ii, înfrico°atule!

Uiþi prea repede, peonitos, nu e°ti printre noi °i ca noi în fiecare zi în care intrãm ca într-un costum de protecþie °i ne declarãm mulþumiþi timp de zece ore, fãrã crâcneli, bombãneli, nemulþumiri, asta îi spune de fiecare datã Antonio-gitano, cu rânjetul ãla enervant în colþul gurii. Dã din mâini °i nu oricum, nu o lãlãi maiestuos en mi patria! Pãi dã din mâini, grapiosule!

Cum se þine lopata pentru a lua mai mult nisip în ea? Cum o echilibrezi în aer? Cãtã apã arunci în betonierã pentru ca pasta de turnat în vilã sã nu sarã în afara betonierei când se învârte °i se tot învârte? Fiecare picãturã conteazã, din firimituri de compoziþii a ie°it soluþia finalã.

Am înãlþat ora°e, în ora°e am adus oameni, în oameni am turnat ciment, nisip, apã cu ajutorul betonierelor °i al furtuna°elor, furtuna°e de plastic din alea speciale, furtuna°e de legãturã, am înmulþit legãturile °i s-au întrepãtruns carcasele în paturi cu mãrimi standard, carcasele gem în continuare de plãcere, plãcerea bunãstãrii îi orgasmizeazã zi-noapte, °tiu, cunosc, nimic gre°it, vor afla ce trebuie °i puþin vin de Ricja turnat pe gât, sã funcþioneze toþi în stil mare, profesionist °i mai ales sã funcþioneze neîntrerupt. În trei schimburi sã facã treaba. Sã-i dea de lucru mu°chiului de jos, de sus °i celui de mai sus de susul omului muncitor!

Am ridicat statui în plaþe sã nu uitãm de unde nu venim, am °i uitat repetat de unde suntem, cãci nu suntem, nu mai suntem de unde ni se tot spune cã suntem. Când ne putem întoarce în þara de origine, cea devenitã strãinã?

Când am început distrugerea °i de unde? Noi sau ei? Ori noi °i ei împreunã, con°tiincio°i, cãci altceva nu am °tiut, altceva nu am învãþat atunci când am învãþat. Ne-au pus la dispoziþie totul, gratuit, uniforme, cravate, ciorãpei °i chiloþei cu tricolorul inscripþionat pe ei °i în suflet un imn de bucurie au sãdit sãditorii. Posesorii de suflete decupate din tricolor. Statul a dat °i a luat cu toate mânile °i conducãtorul iubit ne-a îndrumat pe cãi nebãnuite de progres, plus prosperitate.

Ce anume °i pânã când se întâmplã tot ce urmeazã sã se întâmple?

Cãci o parte din viitor se întâmplã acum, pe urmã restul, selectat nu se °tie de cine, din multe alte resturi, va fi livrat la timp tuturor. Toate sunt construite de mici °i mari constructori, brigadieri, calfe °i zidari, din ciment, apã, nisip le-am fãcut °i lor ne închinãm din când în când, sã nu uitãm tot ce ne mai amintim despre nuestra patria. Încimentaþi, uniþi, permanent îmbrãþi°aþi într-o foto de familie, frumos lustruiþi, umectaþi sus-jos, faþã-spate, °aizeci °i nouã poziþie norocoasã. Împin°i puþin de la spate unii în alþii afarã din apartamente, mereu împin°i pe strãzi, dar înapoi, mereu înapoi, sub bulevarde, ni se pregãte°te o altã lume, lumea noastrã.

Cum dai din picioare? Le la°i pe ele sã meargã singure cum vor °i nu le impui ritmul? Gre°it. Cum poþi gre°i?

Cãci picioarele nu vor sã muncească, se opun de fiecare datã efortului. Din lene venim °i în lene ne vom duce! Lenea are ceva din înþelepciunea Iluminatului, dar iluminatul nu are ce cãuta aici °i acum. Nici ãla °i nici unul, avem treabã, multã treabã, vine peste noi treaba, violul muncii este mângiere, dulce mângîiere.

De unde vine lenea °i cine o hrãne°te? Asta sã nu te întrebi deocamdatã. Tu nu ai dreptul la ea acum. Tu nu mai ai! Pauzã de lene. Una îndelungatã. Vine pauza lenii peste tine, nefericitule! A venit. Este aici °i þi-o trage tandru, o vrei, ai cerut-o, vine °i °aizeci °i nouã, privilegiatule, e°ti în sfâr°it mult prea iubit! Toþi au bifat pe lista plãcerii poziþia cea mai elevatã din catalogul public. Sã începapã toþi în acela°i timp, efectul poate aduce progres þãrii noastre, fãrã comentarii, începeþi!

Revizuie°te. Reînvaþã. Îþi explic pe îndelete, îþi predau cursul, fãrã hârtii, pixuri, manuale °i alte prostii, oricum nu þi-au folosit la nimic atâþia ani, uite unde ai ajuns. Fii atent! Când poþi, când mai poþi, când chiar încerci asta, fii dracului atent! Toate manevrele astea ale tale aiurea duc la muncã în plus, peonitos.

[a]i cine î°i dore°te munca în plus? Poate tu, cãci meriþi sã fii muncit acum, cã ai oasele odihnite, e°ti tinerel, poþi, °tiu cã poþi, prea mult puf s-a adunat în mu°chii tãi, a apãrut grãsimea °i nicio mãsurã de extirpare a ei.

[a]i fãrã sã te mi°ti în reluare, por favor, cãci aici nu facem filme, te-a anchilozat traiul bun °i ai devenit ineficient pentru fi°a postului.

La empresa asta nimeni nu vrea muncã în plus, din cauza unor peona°i nepricepuþi, la ambasadã cu voi, acãsicã, tontos rumanos, mã furaþi, mã furaþi °i cu gândul °i cu mâna, dar mai ales cu mâna, cum spune °eful Padrito.

Nimeni nu vrea sã muncească mai mult pentru banii pe care îi prime°te la sfâr°it de sãptãmânã, ci în minus, de ce sã obose°ti °i sã-þi nenoroce°ti coloana de la plecãri °i ridicãri succesive? Nu mã obosi cu ce nu vrei sã înveþi, nu gre°i compoziþia, adu cimentul când îl cer repede, sã-mi înmulþesc eu pauzele, iar tu sã le rãre°ti, cãci eu am pauze binemeritate când tu urci °i la etaj la Adi. Eu atunci stau, stau °i meditez la cât de puþin mai mi-a rãmas pânã la pensie °i la cum o sã-mi petrec vacanþele la Ibiza, Lisabona, fadoul, flamenco, cocteilul, paiul, plaja , marea.

Reþine: numere pentru numãrat sacii de ciment. Numere pentru sacii de pegolan de adus la parter. Numere pentru sacii de nisip pe care îi va cãra în demisol. Cifre pentru sticlele de bere Mahou cumpãrate din pueblo. Banii îi dã astãzi Paco-loco. Numarã monedele °i le împarte: monedele de doi euro în buzunarul din dreapta, iar cenþii îi pune în cel din stânga. Merge prin cãldura de cincizeci de grade pentru aducerea sticlei la buze pe strãduþe întortocheate de sat uitat de lume. Cenþii îi tot zornãie în buzunarul plin de prafuri strânse de dimineaþã °i par sã formeze o melodie pentru pa°ii fãcuþi spre bar. Cãldura este ca o blanã crescutã brusc peste trup.

[a]i încã o datã cifre, pentru a numãra þiglele ro°ii aduse de fratelo din depozitul empresei din San-Martin, apoi bucãþile de gresie, bucãþile de marmurã °i picamarele. Le numãrã de fiecare datã la sfâr°itul programului. Numãra. Uitã. Numarã. [a]i uitã. Numarã picamarele, sacii de pus în roabã °i apoi în betonierã. Numarã silabisit, tot îngânã numere la fiecare pas fãcut, de la betonierã spre vilã °i înapoi. De fiecare datã la fel. Numarã °i uitã. Numarã.

■

Black Pantone 253 U

Despre obsolescenţă şi eternitate (III)

Teodora Anao

Odată cu nelimitata reproducere mecanică de sine sub formă de pură imagine care face trecerea de la tipologie la serializare, distrugînd idiosincraziile personalităţii ca producătoare de diferenţe pentru a le transforma în accesorii mai mult sau mai puţin *chic* în drumul spre seriile diferenţiate, "eterne", Anders observă mutaţia de la omul faustic care tânjea după varii forme de infinit la omul devenit titan, care are "infinitul" în propriile-i mâini. Odată ce puterea trece în mâinile titanilor, distrugerea totală, Apocalipsa, devine nu doar orizontul de aşteptare *par excellence* al omenirii, ci o posibilitate tehnică perfect actualizabilă în orice secundă. Această *orice secundă* care nu mai e însoţită de nicio metanaraţiune a Salvării aduce o schimbare fundamentală, dizolvând chiar şi ultima modalitate în care s-a încercat păstrarea unei "supremaţii" a omului prin faimoasele concepte de proiect şi libertate (aşa cum au fost ele gândite de Heidegger şi Sartre). Odată ce distrugerea totală ne stă în putere nu mai e vorba de limita oricărui proces care, tocmai pentru că are un sfârşit în timp, poate să-şi găsească un sens, ci de faptul că această formă de a da sens, folosindu-te de limită, nu mai are, ea însăşi, sens. Posibilitatea tehnică a sfîrşitului, diferită de cea spirituală, pune punct jocului cu limita care producea sens. Într-un fel, lui Anders îi scapă această dimensiune a Apocalipsei cînd spune: "Fiecare putere excesivă de până acum, indiferent dacă ea trecea drept naturală sau supranaturală, se dovedea a fi milostivă: fiecare dintre ele ne ameninţa doar parţial, fiecare distrugea doar anumite lucruri: «doar» oameni, «doar» oraşe, «doar» imperii, «doar» culturi; dar mereu şi mereu ne-a cruţat pe *noi* - dacă pin «noi» înţelegem umanitatea. Nici nu-i de mirare că ideea unui pericol total nu existase de fapt; în afara unei mâini de filosofi ai naturii care se jucau cu ideea unei catastrofe cosmice (ca de pildă a unei morţi termice); şi de acea minoritate de creştini care încă mai aşteptau sfârşitul lumii". Ideea "pericolului total" bîntuie toate religiile. În funcţie de acest *finish cosmic* se gîndeşte gradul de ordine sau de dezordine al lumii, în vederea lui se elaborează modele de armonizare, la nivel individual sau colectiv. Ori Apocalipsa care ne stă în puteri anulează tocmai acest aspect sau acest tip de proiect. Viitorul este stocat în/cu ajutorul tranzacţiior bancare (v. Franco "Bifo" Beradri), iar trasarea clasicei linii politice între prieten şi duşman, care foloseşte vechi discursuri naţionaliste şi rasiste, pare să fie o tehnică de "producere de francize". Viitorul e o datorie care nu se mai poate răscumpăra cu nicio spovedanie, cu nicio penitenţă. De fapt, singurul act de căinţă acceptat e cel în care "păcătosul" acceptă datorii la datorii, pînă cînd viitorul stocat pare din nou nesfîrşit. Alternativa la Apocalipsa care ne stă în putere e o stare muribundă infinită pe datorie. În mod paradoxal, am avea nevoie de regîndirea unei Apocalipse spirituale pentru a face faţă, sau chiar a o anula pe cea atât de posibilă.

Marile puteri care intră în "afacerea Apocalipsa" joacă acelaşi vechi scenariu comunicaţional al escaladărilor devenite "conflicte colaborative" sau "colaborări conflictuale". Probabil, când Putin vorbeşte despre SUA ca de un "partener" în cursa înarmărilor, nu ar putea fi suspectat de o scăpare freudiană. Discursul său este extrem de bine articulat, livrat pe înţelesul tuturor, după formula aruncării pisicii moarte în curtea celuilalt. Pe de o parte adoptă discursul stângii şi al naţionaliştilor din ţările ex-comuniste care au aderat la UE şi care se zbat de-acum în paradoxul ieşirii din criză prin împrumuturi, deci prin intrarea într-o criză (austeritate) şi mai mare ("partenerii occidentali nu caută colaboratori, ci vasali. Vor să comande, dar cu Rusia nu funcţionează aşa"), pe de altă parte le readuce tuturor aminte că SUA a fost "*singura* ţară care a aruncat bomba atomică asupra unei ţări care nu dispunea de armament nuclear" (http://www.youtube.com/embed/PKjUgAk8rA0). Dar în spatele acestor escaladări mai mult sau mai puţin controlate Apocalipsa este ceva ce s-a produs deja. Poate omenirea a ajuns în stadiul în care poate gestiona atît o piaţă globală, cît şi un conflict global, ceea ce Polanyi demonstrase că era imposibil în timpul Etalonului aur, care a asigurat o perioadă îndelungată de pace, în care conflictele armate se produceau la scalele controlabile ale unor războaie locale, profitabile. Chiar dacă aceasta este un scenariu fantezist, există un alt motiv pentru care vremurile noastre sunt deja post-apocaliptice. Faptul că experimentele nucleare, "nu mai sunt experimente". Ele depăşesc cadrul controlat în care se presupune că s-ar desfăşura un experiment. "Căci contaminarea prin «experimente» este astăzi deja generală: deja de pe-acum sunt infectate şi afectate aer, mare, precipitaţii, sol, floră, faună, mediu antropic şi alimente - a estima în ce măsură, aceasta este astăzi într-adevăr absolut imposibil. [...] Testarea Geiger a conţinutului radioactiv al glandei tiroidiene (care reţine Iodul 131, radioactiv), pe cea mai largă rază de la *testing grounds* (1500 de mile), a indicat deja un nivel de radioactivitate de o sută de ori mai mare decît cel normal. Rolul contaminării fatale pentru generaţiile următoare, pe care îl jucase nu de mult sifilisul a fost de-acum preluat de radioactivitate". Apocalipsa care se desfăşoară prin simpla pregătire pentru război n-ar mai putea ţine cont de purificările rasei sau, la o adică, ale clasei, ci ar fi direct o "purificare" a speciei. Un nou "război rece" pe care îl prevede Gorbaciov are deja loc, dar el s-a mutat din locul în care îl concepeam data trecută. Nu se mai poartă între ideologii, ci între creditori şi datornici. Şi dacă este să luăm în seamnă avertismentele legate de contaminarea totală, el este un război purtat pentru ultima gură de aer curat care se va consuma, probabil înaintea viitorului "asigurat" prin/de datorii. ■

Psihologul muzical: Andrei Parto°

RiCo

Andrei Parto°

Andrei Parto° devine cunoscut prin activitatea sa de DJ la discoteci din Bucure°ti °i pe litoral (începând din 1970), prezentator radio, VJ la TVR, amfitrion la 500 de spectacole pop-rock din þară, redactor muzical (fiind fondator al revistelor *Metronom* în 1991 °i *Vox Pop Rock* în 1993) °i membru în juriu la Festivalul Om Bun (2003) °i Eurovision România (2002, 2003, 2006). Andrei Parto° a ajuns la Costine°ti în august 1971, la inițiativa lui Laurenþiu Toma, directorul Casei Studenților Bucure°ti. DJ-ul a fost trimis pe litoral cu două boxe °i cu două magnetofoane, ca să pună muzică pentru turi°tii români °i străini. Rezidența cea mai importantă pentru cariera lui a fost însă la *Vox Maris Costine°ti* (1982-1990). În prezent, Andrei Parto° prezintă emisiunea *Psihologul muzical* la Radio România Actualități. Vineri noaptea, de la 00.05, ascultătorii pot comunica cu *Psihologul muzical* la telefon, prin sms sau pe forum.

RiCo: - *De ce v-a fost interzis accesul în Radio-Televiziune între 1984-'89?*

Andrei Parto°: - N-am primit prea multe explicații. Am fost chemat în biroul lui Dumitru Moro°anu de la TVR °i m-a informat că regretă, dar trebuie să returnez legitimația de colaborator. A°a a vrut Securitatea, zicea °optit. Era perioada în care cei cu rude afară n-aveau voie în RTV. Eu aveam o soră plecată din 1976. Au fost °i persoane amabile care au insistat să atragă atenția conducerii asupra originii mele etnice nesănătoase (de naționalitate maghiară). Am continuat să fac emisiuni în direct la Radio Vacanța Costine°ti. Un paradox al vremurilor. La postul public era totul înregistrat, vizat, verificat.

Ați lucrat la Radio Vacanța, Radio Total, Radio 21, Activ FM, Romantic FM, Radio România Actualități. Unde considerați că ați avut cea mai mare libertate artistică?

- La Radio Vacanța Costine°ti, fără ezitare. Între 1983-1989. Eram propriul °ef, funcționa doar autocenzura. Chiar dacă am avut numeroase °i mărunte °icane din partea unor redactori RTV trimi°i pe sezon, sau cu unii securi°ti în slipi, am avut maximă libertate pentru muzică, pentru comentarii, invitați în studio. Totul era live! Este °i meritul celor de la B.T.T. Nici la Radio România Actualități nu există restricții, dar epocile sunt total diferite.

- Care este diferența dintre un DJ de radio din 1990 °i un DJ de radio din 2014?

- Nu prea pot răspunde, pentru că eu am lucrat mai tot timpul cu om la pupitru. DJ-ul de radio î°i alege singur muzica, mixează, vorbe°te... Nu °tiu dacă soarta DJ-ului de radio s-a schimbat în România în ace°ti 24 de ani. Deduc că unii s-au specializat intens, au devenit profesioni°ti în toată regula, iar alții nu. Eu sunt realizator, moderator, producător, dar nu-s DJ în ace°ti ultimi ani!

- Eu nu am auzit de emisiuni muzicale de 5 °i 6 ore lungime în direct; vă obligau patronii sau o făceați din plăcere, din anumite considerente personale?

- Categoric nu mi-a impus nimeni a°a ceva. Am început o astfel de emisiune în 1991 la Radioteleviziunea Română, cu Lucica Popescu Moraru corealizator. Era o emisiune aproape nocturnă de 4 ore. A devenit de 5 ore. Apoi, pe unde am fost, am prezentat acest proiect de emisiune de seară-noapte. Au fost cazuri în care începea la 20.00 °i se termina după 6-8 ore. Am avut °i un record de 12 ore la Activ FM. Grila de acum m-a împins după miezul nopții ca oră de începere. 5 ore nu-s multe. Eram obi°nuit cu programele de discotecă de la mare. Era °i este dorința mea să pot oferi diversitate, iar pentru invitați e o °ansă imensă de a se face cunoscuți fără grabă, fără presiunea secundelor! Se cântă live, se poate dialoga cu ascultătorii (nicio emisiune nu ajunge la 200-400 de mesaje pe noapte).

- Cum s-a înființat revista muzicală Metronom *în 1990 °i câte numere a rezistat? De ce nu a reu°it să fie mai longevivă?*

- Îmi doream din anii '80 o revistă muzicală dar nu speram că se va putea realiza. În ianuarie 1990 am înființat cu câțiva oameni de muzică Societatea Metronom. Apoi a venit nevoia unei publicații care s-a numit *Metronom*. Am pus câțiva oameni bani °i am scos 3 numere. Nu prea °tiam cum se face, nu cuno°team sistemul de lucru cu tipografiile... Am făcut °i un poster cu The Beatles, care s-a dat ca pâinea caldă! Despre distribuția presei nu °tiam nimic, am stat la mâna celor de la Rodipet, care te jefuiau zâmbind. În scurt timp ne-am despărțit. Colegii °i-au recuperat banii, eu am rămas cu amintirile.

- Aveați o rubrică muzicală cotidiană la Curierul Național*... În prezent nu mai există a°a ceva! După* VPR *(închisă în 1995),* Evenimentul muzical *(2001) °i* Sunete *(care din 2010 nu se mai comercializează pe plan național) nu a mai apărut nicio revistă muzicală, în format tipărit, pentru adulți... În acela°i timp, există mai multe concerte cu vedete străine la Bucure°ti în fiecare lună °i scena muzicală autohtonă s-a dezvoltat exponențial °i pe plan comercial, °i în underground... Cum vă explicați lipsa de interes a patronilor de publicații pentru promovarea celei mai bănoase arte din lume?*

- Da, am avut rubrică la *Curierul național* în timp ce scoteam săptămânal *Pop Rock & Sport* devenit *Pop Rock & Show*. Din 1993 am scos *VoxPopRock*... Am scris o vreme zilnic la *Ziua*. O revistă muzicală pe hârtie s-ar justifica din plin. Am mai avut pagini multe în *Universul Radio* °i în *Omagazine*, dar n-a durat mult. Edițiile de colecție ale *Jurnalului național* au avut intenții bune °i au realizat portrete de arti°ti importanți. Evenimente sunt multe, dar patronii de presă nu înțeleg câtă nevoie e de cronici, recomandări, fotografii. Fără difuzare foarte agresivă nu poți face nimic. Iar dacă organizatorii nu aduc °i sponsori, dacă revista nu-°i vinde suficiente pagini, nu rezistă pe piață. Astfel de reviste, devenite lunare, supraviețuiesc în lume în colaborare cu casele de discuri, cu promotorii de evenimente.

- Critica muzicală... La VPR ați început târziu să faceți critică muzicală, °i chiar °i atunci, erați foarte diplomat °i vă alegeați cuvintele atent... De ce?

- Eu nu fac critică muzicală pentru că nu am calificarea necesară. N-am făcut Conservatorul, nu pot fi „critic muzical", ci doar comentator al fenomenului. Alții-°i zic cum vor ei, dar nu e

Black Pantone 253 U

corect! Am apelat la speciali°ti care o făceau cu decenţă °i echilibru. În anii '90 când apărea revista era mai important să cultivi un public inteligent °i atent la exprimare decât unul tabloidizat. Cronica TV de atunci, „Mă holbez °i eu" nu era deloc amabilă cu nimeni. Unele cronici scrise de mine, după festivaluri, concursuri, n-au fost defel agreate de cei vizaţi!

- De ce credeţi că în prezent cele mai multe formaţii tinere autohtone de muzică pop-rock compun versuri exclusiv în limba engleză?

- Nu pot spune ce consider eu, dar pot spune ce afirmă ei. Speră să ajungă cât mai repede pe piaţa internaţională, fie °i-n circuite de cluburi sau festivaluri. A fost °i gre°eala TVR care a cultivat această tendinţă la Eurovision, unde puteau cânta în limba română °i totu°i n-o făceau. Substanţa textelor se pierde treptat °i sunt tot mai puţini cei care spun ceva °i pentru publicul din ţară. Mulţi se gândesc °i la circulaţia pe *YouTube*, la numărul de *Like*-uri. Cel mai sănătos ar fi să existe °i versiuni în limba română. Engleza este, fără îndoială, o limbă extrem de muzicală...

- Ce părere aveţi de multiplele emisiuni TV de descoperire de talente, de mare succes la public, dar care nu reu°esc să lanseze adevărate vedete, precum se întâmplă în concursurile omonime din ţările occidentale?

- Emisiunile la care te referi sunt doar produse TV, formate cumpărate °i valorificate intens pentru rating. Nu există nici cel mai mărunt interes de a-i promova pe cei talentaţi, sau pe cî°tigători. De multe ori cei care au ie°it din concurs ajung mai sus. La „Vocea" au participat °i consacraţi, care căutau expunere pe ProTV. Unii au ie°it din anonimat, au obţinut unele contracte cu televiziuni (adesea concurente), s-au bucurat de câteva articole în presă (tabloidizată masiv), de câteva cântări prin cluburi °i cam atât. Cei fericiţi au prins un *backing vocals* pentru un nume cunoscut, câteva cântări mai consistente. Nu °tiu prea multe cazuri în care producătorii să se fi luptat pentru un contract cu un câ°tigător. *YouTube* geme de cî°tigători °i participanţi la astfel de concursuri din întreaga lume. Datele lor apar pe listele de Calendar, alături de marile vedete mondiale. Adică sunt susţinuţi de mai mulţi factori pentru a-°i menţine cota de celebritate conjunctural obţinută la TV.

- De ce consideraţi că nu există niciun interes să se relanseze Cerbul de Aur?

- Cred că sunt mai mulţi factori. Primăria Bra°ov este cea care trebuie să vrea a°a ceva. Să investească, să valorifice turistic, cultural, economic, să se implice în organizare. Apoi TVR nu prea mai are oameni devotaţi °i pricepuţi pentru a organiza °i menţine un astfel de concurs-festival. Este un brand de ţară puternic care trebuia păstrat cu orice preţ. Este mult mai important decât palidele noastre prezenţe la Eurovision. Nu pot spune care conducere a TVR a luat decizia de a nu mai organiza Cerbul de Aur, dar acela e primul vinovat. Dacă pe vremea lui Ceau°escu s-a născut °i apoi a murit puţin Cerbul, apoi în anii „democraţiei" a fost ucis de mai multe ori prin deciziile discreţionare ale unor manageri incapabili. Cumpărăm cu bani grei formate când avem un Festival unic, al nostru! ªi ajungem la substanţa răspunsului. Nu ie°eau bani destui pentru decidenţi! Era de alergat, de atras sponsori puternici... Nu era comod! Au fost câteva ediţii excelente la începutul anilor '90. Acela era etalonul! °tacheta se ridicase prea sus!

- Vox Pop Rock este publicaţia cu care vă asociez automat numele; care a fost locul de muncă la care nu aţi fi renunţat niciodată?

- Dacă te referi la anii de după 1989 atunci n-a° fi renunţat niciodată la *Vox Pop Rock* °i la emisiunea de vineri noaptea. Locul meu de muncă a fost, din 1993 încoace, acasă. N-am fost angajatul nimănui. Am avut colaborări, contracte. Revista am abandonat-o din motive strict financiare. Emisiunea de radio am produs-o °i realizat-o din 1991 încoace peste tot unde s-a putut. De 11 ani e difuzată la Radio România Actualităţi °i mă bucur că este acolo unde are cea mai mare audienţă. Nu înţeleg nici azi cum se fac studiile de audienţă, odată ce ascultătorii no°tri nocturni sunt din toate colţurile lumii (ne urmăresc prin internet). Mi-a° fi dorit să mai existe Radio Vacanţa Costine°ti, dar a°a cum a fost el până-n 1989. Măcar câte o lună pe vară!

- Care consideraţi că sunt personalităţile autohtone autentice care pot fi date ca exemplu pozitiv pentru tinerele speranţe muzicale?

- Presupun că te referi la lumea muzicală, la cea despre care vorbim. Sunt multe personalităţi din mai multe generaţii, demne de respect, modele de urmat. Fiecare în felul său a contat °i contează pentru tinerii de azi. Unii sunt prezenţi °i azi, alţii ne-au părăsit prea devreme. Fiecare dintre cei la care mă gândesc a însemnat, înseamnă ceva pentru acest fenomen. Voi scrie câteva nume pentru a onora întrebarea: Angela Similea, Mihaela Runceanu, Margareta Pâslaru, Dan Andrei Aldea, Jolt Kerestely, Marius Ţeicu, familia Ionel, Andreea °i Andrei Tudor, Cornel Fugaru, Alexandru Andrie° °i ceilalţi trei corifei, Holograf (ca personaj colectiv), Valeriu Sterian, Tudor Gheorghe, Cargo, Andra, Loredana, Marina Voica, Paula Seling, Zoia Alecu °i mulţi alţii!

- Ce făceaţi în momentul în care aţi aflat de lovitura de stat din 1989 °i ce sentimente aţi avut în acele clipe privind schimbarea sistemului comunist?

- În 17 decembrie 1989 veneam de la Pârâul Rece unde s-au desfă°urat Serbări ale Zăpezii. În microbusul BTT erau °i membri ai grupurilor Divertis °i Ars Amatoria. I.T. Morar îl imita pe Ceau°escu °i se râdea cu lacrimi. Nu °tiam nimic despre ce se petrecea la Timi°oara pentru că eram prin°i de acţiunea din munţi. Abia ajun°i acasă am înţeles ce se petrece, dar nu speram să ajungă la Bucure°ti atât de rapid. E greu de exprimat ce am simţit în 21-22 decembrie. O bucurie imensă, dar °i o reţinere (poate °i teamă), pentru că nu-mi venea să cred că totul va fi bine, că vom fi liberi cu adevărat. Reţinerile mele s-au confirmat a fi juste când a apărut Iliescu la televizor. De atunci am devenit suspicios °i a°a am rămas. Era programat să scăpăm de Ceau°escu, dar dacă se respecta Punctul 8 de la Timi°oara, atunci puteam vorbi de o Revoluţie... Am scăpat de comunism, dar nu de comuni°ti °i securi°ti! Ei au condus °i conduc ţara sub diverse forme.

Interviu realizat de
RiCo

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Rãzboiul Omului cu Zeii: Nicolae Breban, *Cânturi*

Voichiþa Pãlãcean-Vereº

După *Elegii parisiene* (1992, ed. a II-a, 2006), Nicolae Breban revine, în 2013, în ipostaza de poet, prin volumul de *Cânturi*, apărut la Editura Tribuna, care conþine creaþii scrise în februarie 2009.

Aºi în cazul poeziei lui Nicolae Breban, descoperim trãsãturile semnalate în cazul romanelor sale: avem de-a face cu un amplu tablou vivant, surprins sub o luminã inedită, nelinißtitoare, într-un adevărat delir imagistic, în care revărsarea retorică este arar întreruptă cu insule emoþionale. Poetul nu oferă răspunsuri, ci incertitudini, ambiguităþi, silind cititorul să îºi pună, ascultându-i interogaþiile retorice, noi ºi noi întrebări.

Volumul de faþă conþine douăsprezece cânturi divizate în secvenþe (strofe),ce articulează o adevăratã epopee lirică care ne prezintă „eroul" faþă în faþă cu Zeii. Asemenea lui Heracle, eul liric este (auto)supus la douăsprezece „munci, menite nu a-i dovedi vrednicia ºi a-i asigura supravieþuirea, ci având drept scop găsirea răspunsului la întrebările pe care el ºi le pune adresându-le, implicit, divinităþii. Ca în epopeile Greciei antice, evoluþia, devenirea eroului presupune apariþia în scenă a personajelor supranaturale. Eul liric se defineºte printr-un imensă nelinißte interioară, o agitaþie a spiritului aproape patologică, fapt care îl determină să ia fãpturile divine drept martore la solilocviile sale, provocându-le în permanenþă la dialog prin intermediul exclamaþiilor ºi interogaþiilor (retorice), încercând să transforme zeităþile nenumite cărora li se adresează în copărtaºi la experienþele sale lăuntrice. Căci, cu siguranþă, *Cânturi* este o *saga* a devenirii sinelui.

Cântul *Ide* deschide cu invocaþia adresată divinităþii care, în cazul Homer, de pildă, are menirea de a mărturisi umilinþa poetului înaintea zeilor, de la care cere ajutor spre a-ºi putea duce la bun sfârºit misiunea: „aºtiu să vă cânt, oare, fără să/ cred/ în Voi, fãpturi fantomatice,/ Zei ai copilăriei mele târzii,/ invenþii ale nevoii mele de a fi?!. Nicolae Breban, după cum se observă, „răstoarnă ordinea lucrurilor, în locul declaraþiei de credinþă, mărturisindu-ºi condiþia de liber-cugetător.Totuºi, „Nevoia de a fi, adică „Viaþa? are ca premisă existenþa prealabilă a divinităþii: „Dar, [sic!] ce uluitoare/ Viaþa!/ Cea care naºte Zei,/ fãpturi de care nu are nimeni/ nevoie!. Fãpturile supranaturale, chiar inutile, constituie realităþi interioare imposibil de negat, motiv pentru care substantivul „Zei este scris cu iniþială majusculă, cum substantiv propriu este, în viziunea poetului, însăºi Viaþa. A nu se înþelege că autorul se contrazice; el se prezintă, în fapt, ca o natură dilematică, o personalitate scindată care pendulează între credinþă ºi necredinþă.

Această atitudine nu este surprinzătoare, þinând cont de faptul că pentru Nicolae Breban oamenii sunt „Fãpturi de sticlă ºi bronz (...)/ făcute/ doar pentru nevoile noastre -*celelalte*!/ Cele pe care nu bănuiam vreodată/ că sunt. [*n.n.* Toate sublinierile din text îi aparþin poetului.] În felul acesta, descoperim că, în viziunea poetului, marea necunoscută o constituie nu divinitatea, ci omul.

Asemenea divinităþii, eul însuºi poate fi sau nu. „Haide, dă-mi, odată, mâna, zeitate/ somnoroasă, ºi... convinge-mă, [sic!] nu că aº fi! Sunt, iată, clipe, în care,/ ca ºi Tine, nu am nevoie să fiu! Adverbul „nu trebuie înþeles nu ca element de negaþie, ci de aspiraþie către *altceva*, mai presus de sine, mai important decât*ego*, aºa cum explică versurile următoare: „nu am nevoie să fiu!/ Ci... să fiu cu Tine ºi cu Mine!/ Acel*altcineva*, care, uneori, mă/ înspãimântă, mă apleacă, mă ascultă (...)/ Vom fi trei. (...)/ Trei, crede-mă este aproape/ o persoană! Visul nostru, al/ amândorura [sic!]!. Prin numeralul *Trei*, poetul reconstituie Trinitatea biblică în mod personal: „O, Zeule, fii agreabil, fii copilăros/ ºi... alătură-te nouă, celor ce vrem/ să fim! O, nu, nu fiinþe, ci... *Trei*! Fãpturi/ de vis, iar Sfânta Treime duce cu gândul la promisa viaþă veºnică, pe care poetul o aduce în discuþie în manieră proprie, inconfundabilă: „Oare/ aºa se naºte mult istorisita... *e-ter-ni-ta-te*/ Cea de care râd toþi?.../ Oare?...?, cântul încheindu-se în nota dubitativă de la început.

Cântul *II* pune în antitezã fiinþa umană în general ºi eul liric cu divinitatea: „Ce-mi pasă (...)/ dacă sunt sau nu sunt,/ când povara mea mi se pare, [sic!] abia suportabilă!.../ Dar, pe Voi, straturi de metal,/ cu/ zâmbetul arogant - pe Voi vă port,/ aºa cum gentilomii, altădată, îºi/ purtau (...) ºoimul.

Legea primordială a biologiei declară supravieþuirea celui mai puternic. Ea justifică moartea celui slab prin nevoia de hrană a celui puternic. La Breban, peºtele mic înghiþit de cel mare este înlocuit cu o pasăre. Aceasta este sacrificată, „Servind, umilă,/ (...) pofta zeilor. Ca ºi Zeii, pasărea e sus, destul de jos însă pentru ca omul să o vadă jertfită, moment în care el îºi conºtientizează cu adevărat existenþa efemeră, subordonată celor puternici, adică Zeilor: „abia atunci/ noi, umanii, *cei de jos*, simþim/ nevoia de un cadru potrivit ºi/ scriem Istorie. Al cărei ax/ sunteþi Voi. Raportat la istorie, individul uman contează doar atunci când fiinþa sa este redusă la procese cognitive: „Importantă nu e decât *repetiþia* ºi *amintirea./* (...) atunci când vrei să-þi aduci/ aminte că eºti, te apleci ca o/ pasăre asupra propriului Trecut/ ºi îi sfârteci/ cu ciocul, încovoiat ºi dur,/ viscerele.

În relaþia cu divinitatea, omul ºi viaþa sa contează prea puþin: „Voi. Oho,/ Păsări cu mult mai mari,/ exersate în pradă ºi teatru al/ Viului. Între Eros ºi Fortuna, transmiþându-se ideea că existenþa umană se traduce prin iubire ºi noroc (ca în *Luceafărul* eminescian). Norocul de a fi cruþat, dacă Zeii îl vor sacrificat pe nevăzut altar. „Nu, viaþa nu e o scenă de vânătoare./ Ea este doar un exerciþiu/ pentru o altă scenă sau muncă,/ sau călătorie sau moarte, al căror/ rost nu-l deslueºim, încă, prea bine. „Zei zvelþi ºi/ nepăsători se găsesc sus, iar jos sunt oamenii, amăgiþi cu ideea liberului-arbitru: „Oh, libertatea, aºa, în general,/ e făcută pentru noi, sterilii,/ cei fără viitor. Cei care invocă Zeii,// cu speranþa că ei sunt.

În cântul *III*, fiinþele divine sunt supuse unui aspru rechizitoriu: „O, da, Vă ºtiu, pofticioºi ºi/ aplecaþi peste balustradele,/ peste rampele abrupte, vesele,/ ºlefuite de norii Olympului vostru/ desuet./ Privind cu o rău ascunsă încântare (...)/ Oho, Vă aplecaþi neprevăzător, Voi,/ domni stilaþi" „realmente, cu suflul/ ºi cu ochii măriþi, precum copiii vicioºi,/ urmăriþi împreunarea calmă, puternică, sigură ºi iute finalizată,/ de parcă, în acest interval apâsat/ s-a consumat un vechi pariu al/ constelaþiilor pe care păºiþi, Voi, cu acea/ insolenþă a celor născuþi precoce! (...)/ rădeþi gros, precum/ cârciumarii dolofani ºi beþi (...)/// Voi, fãpturi de funingine ºi sticlă,/ arcuind zâmbete orgolioase. Culpa de care se fac vinovaþi Zeii, „seniori obosiþi, ce suferă de „amplă plictiseală protocolară, este dorinþa lor de a fi contemporani oamenilor care „ne miºcăm cu siguranþă prea repede, prea/ inspirat. Ca ºi Hyperion al lui Mihai Eminescu, zeii ar renunþa la condiþia lor pentru a se alătura oamenilor, cu toate că aceºtia nu mai sunt ca odinioară: „Unde am uitat-o noi (...)/ neînþelegerea (...)/ Prostia înþeleaptă, visătoare (...)/ Ca ºi Amintirea acelei vieþi netrăite, dar care,/ ambiþioasă, ne urmăreºte, ca un vânat,/ în unele vise. Legătura dintre umanitate ºi divin o constituie „admiraþia noastră, francă ºi plebee, gâfâielile „de admiraþie, saliva/ proletară, sutã-la-sutã virilă. Oamenii sunt „plugari demni ai/ inconºtientului; vasali ai/ nevăzutului tandru,/ utopici de/ două parale, care înalþă ochii spre cer, în căutarea Zeilor, deoarece „Vă urmărim cu încântare ºi cu acea/ emoþie a necunoscutului anunþat. Aºi viu. Descoperim în acest punct adoraþia cu care „Din rude mari împărãteºti/ O preafrumoasă fată privea Luceafărul, înainte de a-i adresa chemarea de a i se alătura.Ca ºi aceea, eul liric invocă Zeii să coboare între oameni: „Plecaþi-vă, Vă rugăm, plecaþi-vă uºor, încet,/ (...) Uºor, uºor!/ Încet, încet!/ Calm; de se va întâmpla asta, soarta umanităþii, scăpate de sub tirania divinului, va fi alta: „noi, uºuraþi, vom clădi, în sfârºit, un/ secol de articulaþii ºi semne./ Definitiv. Tremurător. Real.

O provocare incitantă este adresată în cântul *IV*: „Să alergăm împreună, nu/ vreþi? Zei curaþi. Să ne/ întrecem, haide. Omul vrea să se ia la întrecere cu divinitatea într-„O falsă întrecere./ O simplă încordare a fiinþei, odată pentru/ totdeauna, fiindcă aceasta poate fi ultima sa ºansă de a-ºi dovedi măreþia vizavi de zei: „noi, cei de azi, noi, *cei de jos*,/ da, noi, ãºtia, avem asta, în spatele scăfârliei/ noastre împodobite - ceea ce numim noi/ cu ifos - sfârºitul Lumii".

Evident, cursa este lipsită de sens, întrucât „pentru Voi, credem, (...)/ lumea/ de care vorbim poate nici nu a început,/ sau nu este, pur ºi simplu, cum/ nu poate fi un gând ce încolþeºte/ iute, obraznic". În ciuda lipsei de finalitate a întrecerii, provocarea este reînnoită: „Da, să alergăm, dacă vreþi,/ să ne întrecem cu Voi, zeilor,/ Poate, mai ºtii, în efortul nostru gâfâit/ ca ºi cristalul neschimbător al miºcărilor voastre,/ un fel de recompensă se va ivi - sigură, visată!/ aºi, poate, va apărea ºi þelul!/ Acela de care Voi, cu siguranþă, nu aveþi nevoie!?. Þelul oamenilor poate fi „Prada?, „Scopul", „Vânatul", „*gratuitul*", adică „Ne-necesarul,/ ne-folositorul fiinþelor miºcătoare", în felul acesta persiflându-i pe Zeii care mereu au o agendă de îndeplinit, o pasăre mai mică de înhăþat.

Aroganþa omului, ce aminteºte de aceea a lui Prometeu de după momentul când a dăruit focul pământenilor, este datorată avantajului pe care consideră că îl are faþă de zei: visul. „Da, ah, visul este, certamente, singura boală, a Voastră,/ pe care noi v-am dat-o./ Visul posibilului, a ceea ce *nu poate fi*, ºi nu pentru că*nu este*, ci/ pentru că, totuºi, *poate fi* - undeva!". Contradicþia în termeni din aceste versuri are un scop bine definit în logica poetului Breban: acela de a defini omul drept singura fiinþă care crede în ceea ce nu poate fi crezut, căci pentru el „posibilul? este „Fratele nostru ne-nenăscut"; cu alte cuvinte, omul este visul treaz (sau nu) pe care-l visează.

Blasfemia atinge apogeul în cântul *V*, unde se sugerează că zeii ar fi muritori: „Ce-ar fi, ha, ha, să murim/ împreună cu Voi, Zeilor auguºti"!/ Voi, ce aveþi, nu-i aºa, această/ ciudată, exotică deprindere"/ să-i zicem... obiºnuinþă.../ Muriþi adesea ºi *sunteþi*, totuºi,/ încât vi s-a scornit zvonul că/ aþi fi, cum se zice - nemuritori!".

Însă eul liric este pus ºi aici în dificultate, căci „Moartea, ea,/ ºtim bine, nu există,/ nu este", deºi „fiinþa mea de carne se loveºte de/ atâtea ºi atâtea «obiecte»:/ rafale de vânt, de nisip,/ de păsări ce cad, de reale răsărituri (...)/ obiectele nu trăiesc, nu supra-

28 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

viețuiesc/ în biata mea conºtiință/ decât o clipă, două clipe./ ªi-apoi mor, cum se spune. Deci, n-au fost".

Cititorul este indus în derută din nou: „numai Voi, Zei aprigi, existați./ (...) Voi sunteți o Nevoie, deci... sunteți!/ O nevoie, o dorință afundă, o necesitate (...)// Ne-muritoare, deci, în ființa ei!", în vreme ce omul are „oglinda sa,/ a spiritului", prin care se transmite „nemaipomenită boală", iar zeii sunt „cei ce nu puteți fi oglindiți!". Astfel, noi, oamenii suntem „muritori ºi jalnici", dar nemuritori grație Gândului, „Cel ce ar trebui, singurul, să ne refie/ existența, trecerea, fructul pieritor/ al atâtor ani. Al atâtor zile,/ al atâtor fantome dragi, ca ºi al/ puzderiilor de zâmbete (...)/ la sfârºitul unei/ zile ce nu se mai termina.// Al unei torturi numită *ziuă,/ timp* sau *destin*. / Sau...*sărut!*...". Cântul *VI* transmite aspirația eului de a deveni, pentru o clipă măcar, asemenea ființelor supranaturale: „O, răspundeți-mi, Voi, o,/ Zei isteți, cum să fac să scap, în sfârºit,/ de mine. Un ceas, o zi lungă, un/ anotimp - oricare! Să semăn cu Voi, cumva!?. Depășirea condiției umane este motivată de dorința de a scăpa de defectele sale definitorii: teama, durerea, poftele, plăcerea, adică „infernul/ acelor ore înălțătoare (...),/ al/ culorilor ºi sunetelor armonice". Cu alte cuvinte, eul doreºte să se lepede exact de acele slăbiciuni care îl înalță la starea de grație, îl transformă într-o ființă spirituală, adică îl duc alături de divinitate!

Eul are ºi o altă față, un *alter-ego*, *„celălalt"*, văzut de poet ca un „monstru ce s-a născut exact în/ aceeaºi secundă cu mine!". Scindarea eului este o necesitate: pe de o parte, el trebuie să se supună Zeilor, adică să răspundă contingentului, pe de altă parte, are nevoie să-ºi aparțină, fiindcă numai aºa se poate exprima plenar.

Răspunsul Zeilor este implacabil: „Ucide-te, ha, ha! (...)/ Striveºte-ți trupul tău unic ºi... vei fi liber de tine! Ha, ha,/ de*amândoi"*. Dar el refuză oferta: „nu vreausă/ merg*până la capăt*! Nu, în ruptul capului. Tot ce// vreau e să rămân locului. În felul Vostru. Sculpând/ pe propria mea durere care nu e a mea. Râzând de/ ispitele numeroase". Totuºi, Zeii nu-i pot ierta aroganța de a le cere să ºi-l facă egal, de aceea: „Vei fi/ înmormântat decis în tine însuți, văduv definitiv de/*celălalt* care te apăra, te ispitea (...)/ Liber/ încă o dată, de mila noastră/ (...) O piatră vei fi". Cântul *VII* este singurul care poartă un subtitlu: *Primul cristal*, metaforă definind „Întemeietorii?, „Zeii trufaºi?.

Deºi se declară „ca un/ pravoslavnic Rus" ce le ține zeilor „icoana pe genunchi", viziunea sa asupra divinității nu este deloc aceea a unui bigot, dimpotrivă, eroul liric dă de înțeles că Zeii sunt cei din Legendele Olimpului, fiindcă doar aceia au cunoscut atâta invidie, ură, apetență pentru răzbunare ºi comploturi de tot felul: „Voi (...)/ Primul cristal, căruia, apoi,/ i s-au adăugat (...)/ altele (...)/ Demne de Voi sau nu! Adică, ce mai - trădătoare sau/ nu!/ (...) mi se pare (...)/ Cam ciudat! să-ți/ uiți părinții. Sau să-i ponegreºti". Dar ºi comportamentul reprobabil al zeilor are partea sa bună, deoarece „Calomnierea oricui, mai/ bine decât uitarea.". Eul liric, cu toată reticența sa, nu poate ignora prezența Zeilor, căci „în orele mele de/ spaimă, singurătate ºi beție, eu// da, vă văd ºi... (...)/ Vă celebrez! Vă cânt, iată, deºi/ lira mea zdrăngăne ciudat", din pricină că „eu sufăr, ca un nebun, de/ o ciudată boală: cea a *primului/ cristal*!", astfel că „Pe Voi/ vă strig, cu primele mele, grosolanele, sunete, ca/ să mă înțelegeți, să mă auziți! Cu/ icnituri, sughițuri violente ºi cu/ spasme repetate de-a dreptul; cu o reală/ isterieºi tropăituri, cu tot felul de/ dansuri groteºti, scălămbăieli de o/ clipă ºi urlete absolut barbare, neconvingătoare". Ființa umană este, de această dată, prin raportare la divinitate, redusă la elementar, gesturile eului liric amintind de primitivul ce ºi-a ridicat pentru prima oară ochii la cer cerºind îndurarea Domnului.

Declarându-se „Un... rătăcit, ce mai// (...) un rătăcit pe calea ce duce numai/ la Voi. (...) La Voi e calea cea întoarsă", îndrăzneºte să le dea Zeilor cu tifla: „... voi ridica un picior! Apoi,/ încă unul, apoi, bineînțeles, pe/ amândouă".

Finalul cântului este surprinzător: „primul/ cristal al ființării acelei jumătăți de/ mister/ (...) Mă susține ºi/ la el îmi țin urechea să-i înțeleg/ murmurul; fără de care, cu adevărat, eu, umilul, n-aº putea trăi.// O zi, un ceas, o minută lungă, dureroasă,/ o noapte fără Tine, zeul meu tutelar,/ scornit mereu ºi viguros (...)".

Tot ca un revoltat se autoportretizează eul liric ºi în cântul *VIII*. Considerând că are „partea mea de... să nu-i zicem adevăr, ci de/ (...) dreptate numai a mea" ºi „partea mea de/ aroganță!", se simte îndreptățit să se dorească „un zeu, în felul/ unui Atlas sau în felul unui alt gigant, asemenea". De aceea, se consideră îndriduit să se ia la harță cu Zeii: „Treziți-vă,/ somnoroºi de geniu ºi priviți în jos/ (...) Eu, numai, eu din tot jur-împrejurul acesta/ luminat de multe făclii ale crelerului, da,/ numai Eu vă cer, vă invoc, vă zgâlțâi încă/ o dată din somnul în care Istoria, ca/ într-un sicriu luxos, v-a culcat". Gestul acesta, de mare îndrăzneală, are o explicație plauzibilă, deºi surprinzătoare, venind din partea unui eu liric ce pendulează între ateism ºi credință, între negarea divinității ºi vremelnica aliere cu aceasta: „Eu/ nu pot (...) înțelege lumea, vizibilul ºi/ pitorescul, oh, inflamatul in-vizibil, dominant ºi aparent,/ fără Voi! Lumea fantasmelor mele se sprijină pe/ Voi".

Din nou, eul se autodefineºte prin trăsături ce-i scot în relief slăbiciunea: „Da, cu siguranță, eu sunt un laº, unul dintre cei/ mai însemnați. Mi-e frică de fiecare dată când/ mă reazem de propriile mele convingeri (...)/ Total fără țel", de aceea „laºul vă întinde mâna ºi/ subțirele său grumaz", din dorința ca deasupra sa să rămână „doar stelele, numai ele", singurele capabile să capete formă măreață, „De început de zodie ºi de/ Destin".

Tonul devine mai aspru în cântul *IX*,când eroul liric se arată neîndurător cu divinitatea: „Zei calmi ºi înțelepți, Vă chem,/ iată, la Judecată". Dificultatea o constituie lipsa judecătorilor, căci „Bazileii au murit,/ Marii Preoți aºijderi, Profeții s-au pierdut în/ mulțime/ (...) Logicienii (...) ºi-au uitat, pur ºi simplu, ºtiința". Totuºi, asta nu-l împiedică pe eul liric să se arate neîndurător: „Voi, zei, aveți, desigur, o/ vină. Primiți-o. Asumați-o."

Ca în cazul procesului la care a fost supus Isus, Zeii trebuie să îºi aºtepte judecătorii, fiindcă, în opinia cuiva, au greºit: „Suntem aici ºi, aºteptându-vă, părem încă/ o dată sau, mai ºtii, suntem, în sfârºit, eroi! Ai/ unei credințe, dar nu în voi, zei ºi Judecători, ci în Timp! (...) timpul - copilul nimănui, apt de joacă. (...)/ Frate, desigur, al Viului etern?. Adică al Zeilor, nu al umanității!

Cântul *X* debutează cu o nouă negare a divinității: „sunt/ bolnav (...)/ de... *ne*-existența voastră". Totuºi, „universul ºi rotunda mea/ existență - de fapt, o cuºcă (...) nu, toate acestea n-ar/ fi ceea ce par a fi, fără Voi!".

Iarăºi eul încearcă să se definească prin raportare la zeitate, prin raportare la viață. ªi, încă o dată, poetul cade în paradox: zeii nu există, eul nu există, fiindcă viața nu există: „zborul/ iute ºi minciuna savantă sunt singurele,/ mereu miraculoasele leacuri, ha, ha!,/ ale unei vieți sonore, clocotitoare, ce are meritul -/ singur! - de a nu fi!".

În penultimul cânt, poetul prezintă un eroul liric uºor îmblânzit, prezentând deschidere către un armistițiu, chiar ºi vremelnic. Astfel, se caută o explicație pentru atitudinea războinică în relația cu divinitatea: „Dacă m-am născut într-un secol/ blestemat, al revoltelor - atunci, iată,/ am ºi eu dreptul la o/ Revoltă a mea - care este cea/ a Zeilor! Da, afirm, Zeii există, acesta/ este refuzul meu, pur ºi simplu, al/ simțurilor, al aºa-zisei/ Realități".

Afirmarea existenței divinului ține de vârsta senectuții „în care mă înec", când eului i se „împrumută forța de a-i/ chema pe nume" pe zei. Maturitatea deplină este surprinsă în antitează cu „tinerețea mea ºovăitoare ºi/ labirintică", văzută drept vârsta frondei, a revoltei, a blasfemiei.

Pendularea între credință ºi necredință stă în firea omului, fiindcă „de vreo două milenii noi tot încercăm/ să-l înțelegem" pe „*viul* Acelui chip smead,/ sfios ºi violent, ce a întronat/ cifra 33 pe soclul unui mod de a fi,/ (...) Devenind eroul unei/ alte Posibilități, vorbindu-ne mereu de/ iubire".

Eºecul în a înțelege temelia însăºi a creºtinismului este sursa unei noi blasfemii. Vizavi de care nu mai există sentimentul culpabilității, întrucât se consideră că „o anume,/ nouă, *ne-nțelegere* e poate unica ºansă sau/ sursă a unei vitalități viitoare". Iată de ce, de data aceasta, eul liric nu mai este singur în negarea divinului, persoana I singular este înlocuită de plural: „Vom fi, cert, o mică, o nouă ceată, armată de ne-/ credinicioºi, păgâni ai aerului viu ºi dens, ai coloanelor ce/ sprijină un cer cald ºi complice, o lume ne-văzută?. Pentru aceºtia, există doar „sacra obiºnuință? „a bucuriei de ne fi născut".

Sentimentul că a ieºit învingător la fiecare confruntare cu divinitatea îi asigură eului liric acea încredere în sine necesară pentru ca, invocând Zeii, să nu se mai simtă neînsemnat, printre *cei de jos*, aºa cum se vede în debutul cântului *XII*: „Veniți, o, Zei părtaºi ºi/ invincibili, veniți la triumful/ Meu! Singurul, într-o alergare/ de o viață". Triumful li-l dăruieºte lor, fiindcă „Este/ triumful vostru".

Eroul se recunoaºte, totuºi, învins de blestemul vremurilor pe care le trăieºte: „Dictatorii, o numeroºi în ultima vreme, ºi unii dintre/ ei, fără o notabilă vocație, ne-au atrofiat/ de-a dreptul simțurile.".

Asemenea fiului rătăcitor din Biblie, care rostea *„Ridica-mă-voi ºi mă voi întoarce/ la tatăl meu!* (...)/ aducându-ºi aminte nu de/ Tatăl său, ci de sine însuºi!", ºi zeii se vor ridica la locul de dinainte (a se observa jocul cu sensurile la care recurge Nicolae Breban!): „vă veți/ ridica Voi din cețurile istoriei, din mediocritatea/ gri a timpului, din îndelungata a-vitalitate a/ speciei pentru a *coborî* - ºi nu*a urca* (...)/ spre Tatăl vostru".

Evident, resurecția divinității înseamnă restabilirea armoniei dintre om ºi Zei. De aceea, invocarea din urmă încuibă bucurie, satisfacție, încredere în viitor: „Veniți, Vă invoc, cu grabă vă poftesc să/ dansăm peste cadavrele vechilor noastre/ idealuri (...)/ Veniți, amestecați-vă siluetele voastre cu pripitele/ noastre umbre, cu nimic mai prejos/ (...) Veniți, încă o dată, vom fi cu Voi ºi ne vom/ bucura, mândri de triumful nostru! Istoria/ însăºi (...) va ajunge, cu/ respirația tăiată, la locul de întâlnire". Ascensiunea Zeilor spre înalt, făcută în sens invers, către oameni, spre a se regăsi în mijlocul lor, umanizează divinitatea. Aceasta nu înseamnă decădere, în opinia poetului Nicolae Breban, ci transfigurație ºi spiritualizare, divinul căpătând acele trăsături ce definesc unicitatea omului: „Vom dansa ºi Vă vom privi ºi, în această simplă/ contemplare, Voi vă veți înălța pe vârfuri, auto-/ admirându-Vă. Cu acea seninătate a/ oricărui adolescent ce ºtie că prin/ corpul lui curat, prin privirea-i îndrăzneață,/ face un neprețuit dar lumii.".

Iar darul acesta este pacea din om ºi Cer. Pacea care oferă tihna contemplației lumii, acea lume „Atât de însetată de frumos!/ Atât de obosită de ea însăºi...".

Într-un interviu acordat în 2011 lui Dan Moºoiu (reprodus ulterior în „Tribuna"), Nicolae Breban, adeptul „zidirii de mari construcții epice", declara că „Sensul talentului este să scrii, să exprimi în culori plastice, noi, originale, stări sufleteºti sau umane". *Cânturile* sale sunt, fără îndoială, o dovadă în plus a talentului, a măiestriei artistice! ■

Black Pantone 253 U

Arta seducției între straturi

Robert Terciu

În lucrările din *colecția Saga* (denumire preluată datorită comanditarului - o veche locație din Cluj) ale Cristinei Gagiu este prezent erotismul hindus, provenit din scrierile *Kama Sutra* (Aforisme despre Iubire). În momentul de față colecția nu mai este completă, piesele fiind dispersate în diferite colțuri ale lumii. Articolul analizează șase lucrări din care doar una mai este în posesia artistei (*Moksha 1*).

Figurativul lucrărilor este inspirat din sculptura indiană. Suportul lucrărilor sunt blaturi de masă din lemn de cireș în exterior (ramă) și lemn de brad în interior (spațiul pictat). Decorația este realizată în foiță de aur/argint și pastă-relief, tehnica picturii fiind acrilic pe lemn. Artista a utilizat un element folosit încă din Antichitate, *shellac*, pentru a încadra stratul de pictură între două straturi de rășină.

În lucrări identificăm trei dintre *cele patru scopuri ale vieții*, denumite *purușārthas* în hinduism.

Conceptual, *Artha* (prosperitate) este identificată în lucrarea *Artha 1* prin prezența castelului din fundal, simbol al prosperității materiale. Observăm gestul feminin de a-și acoperi privirea, femeia este condusă de prinț, ceea ce denotă un joc erotic în care partenera îi acordă încrederea. Invitația ca ea să se așeze este sugerată galant prin gestul mâinii drepte a prințului, astfel încât dominarea masculină devine subtil prezentă doar prin jocul erotic.

Trei lucrări evidențiază conceptual *Kama* (dorință), ele fiind *Kama 1-3*. În figurația acestor lucrări observăm în mod diferit ideea de dorință. În *Kama 1* femeia este atinsă pe sânul drept de

mâna bărbatului printr-o *„apăsare sonoră cu unghiile"*. Evocarea dominării este realizată prin poziția bărbatului și mai ales prin prinderea mâinii stângi a femeii, o *prizã* (legătură) ce implică supunere din partea acesteia față de bărbat, *„o tentă de masochism"*. Elementele din registrul inferior, precum încălțămintea, sabia și cei doi cai simbolizează statutul bărbatului și explică intensitatea următorului act sexual care *„ca procedeu are loc [...] la întoarcerea din călătorie"*. Prin urmare putem observa diferența dintre nuanțele erotice prin modul de raportare/abordare sexuală.

În *Kama 2* dispunem de o scenă de dormitor. În cazul acesta observăm aceleași contact vizual direct între cei doi însă diferența constă în poziția bărbatului. Dacă în *Kama 1* acesta își privea partenera dintr-o poziție superioară, de dominare, în *Kama 2* contactul vizual are loc pe plan mai mult orizontal decât oblic. Atingerea sânului de către bărbat poate fi de asemenea similară, însă îmbrățișarea, ca și ridicarea mâinii drepte a femeii denotă deschidere, ambianță comună de acceptare, unde nu există un sens al dominației din nici o parte. Probabil *Kama 2* întruchipează concepția senzualității în viziunea artistei : *„în erotism nu ar trebui să existe mândrie"*.

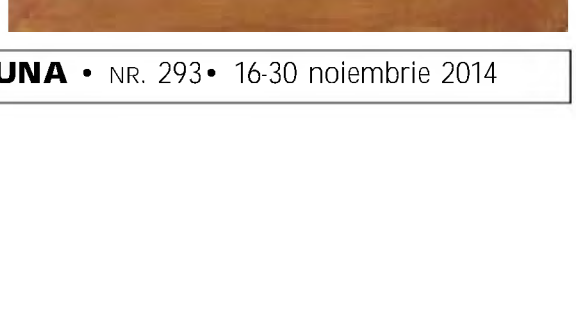
Kama 3 reprezintă o situație în care contactul vizual dintre cei doi nu mai are loc, bărbatul privind spectatorul. Mâna dreaptă a femeii este ridicată în sens de protest față de abordarea bărbatului, iar atingerea sânului evocă o formă de puditate, o nuanță de respingere prin acceptare, lasându-și privirea în pământ în sens de subordonare sau dezgust. Deși între cei doi nu există un raport de dominare directă deoarece spectatorul este implicat în scenă, femeia reticentă răspunde cu *nu* printr-o formă a lui *da*. Spectatorul, în acest caz, devine martor la dominarea bărbatului asupra femeii, atingerea sânului posedă o formă de ostilitate, iar femeia, deși reticentă, acceptă resemnată gestul.

Privitor la *Moksha 1*, observăm o pereche îmbrățișată care aleargă în timp ce femeia bea. *Moksha* semnifică eliberare sau libertate. Prin motivul alergării și motivul licorii această imagine poate fi interpretată ca o formă de eliberare. Erotismul este prezent doar prin înfățișarea cuplului, femeia având bustul gol iar bărbatul fiind aproape nud. În *Moksha 2* apare motivul dansului, care mereu a posedat o conotație erotică. Cele două dansatoare au sânii dezgoliți, se privesc direct în ochi și au mâinile împreunate. În afara semi-nudității, putem percepe senzația de eliberare prin dans, o formă de relaxare/detașare care implică transcendența auditivului, corpurile mișcându-se după sunet, o exteriorizare performativă a percepției interioare.

Reprezentările Cristinei Gagiu nu au conținutul explicit al ilustrațiilor din *Kama Sutra* (inexistente în cea originală) datorită contextului expozițional. Conținutul este mai apropiat de sculptura indiană, unde există de asemenea creații cu un conținut explicit, dar care spre deosebire de ilustrație, nu relatează reprezentarea organelor sexuale. Prin urmare lucrările artistei sunt o sugestie picturală a unor tematici din *Kama Sutra*, sugestie care păstrează distanța (decența?) față de relatarea explicită a actului sexual.

Aceste lucrări timpurii, realizate în 2006 (60x120 cm fiecare), sunt doar o parte integrabilă în creația artistei. În principal, Cristina Daniela Gagiu lucrează pe diferite suporturi (pânză, lemn, perete, articole vestimentare ș.a.m.d.) iar tematică picturală și-a dezvoltat-o pe parcursul timpului abordând diferite motive. Un alt atu al artistei este abilitatea de a picta pe suporturi de dimensiuni extrem de reduse (câțiva cm.). Cristina Daniela Gagiu este un artist de urmărit deoarece abordează pictura ca un apanaj meșteșugăresc al cărui rezultat este experimentul picturii pe diferite suporturi, cu rezultate figurative de excepție.

■



Ritual în dansul contemporan

Alba Simina Stanciu

Dacă la prima vedere fenomenul teatru-dans - mai ales în perimetrul european - este sinonim cu spectacolul, inovațiile și numele Pinei Bausch (*Cafe Muller*) spațiul american și în special cel asiatic dezvoltă o percepție a dansului ritualic prin textura *performance art* și a unei sfere largi din artele vizuale. Interesul pentru acest tip de „produs" scenic avansează galopant începând cu anii '70 în zona asiatică și recent africană. Dansul contemporan distilează mai multe aspecte ale ritualului (social, arhaic, tribal african, iudaic, asiatic etc.). Primii practicieni ai ritualului în dansul contemporan - George Balanchine (*Roma* pe muzica lui Bizet) și Martha Graham (*Misterele primitive*, dans executat în mișcări simetrice și abrupte cu unghiuri ascuțite) - urmează un curent dominat de obsesii pentru ritualul indian american, din direcția lui Ted Shawn și José Limon (dansurile *kachina*). Imaginea ritualică (creată prin mijloace atât tradiționale cât și contemporane, din punct de vedere vizual), stridențele muzicii atonale de la începutul acestui proces restructurează compoziția teatral-coregrafică, reorientând teatralitatea spre un nou ritual, amplificat în ultimii ani de tehnica *multi-media* și de expresia voit austeră a spațiului simplificat.

Fie ca întâlnire între extravaganța postmodernă, fie ca trimiteri către zone performative arhaice, spectacolul de teatru-dans de după 2000 caută surse de performativitate investigând nu doar trecutul perimetrului european sau nord-american ci intervine în prim planul *performance*-ului fie ca fenomen *butoh*, fie apelând la texte sacre iudaice (Ohad Naharin și *Echad Mi Yodea*), fie ca recompuneri *multi-media* ale momentelor ritualice extrase din diverse perimetre geografice. Teatrul-dans accelerează multi-culturalitatea, impuritatea (George Banu), spectacolul creează o religie unică din fragmente spirituale montate ca și colaj în acest *corpus* scenic. Teatrul-dans este o specie performativă în continuă acumulare de stiluri și influențe. Perimetrul asiatic (unde genul este intens practicat) face apel nu numai la dansul contemporan occidental ci aderă la forme noi, grotești și stranii (*butoh*). La fel, performerii africani - cum este nigeriana *Edoheart* - îmbină ritualul vest-african cu elemente de *butoh*, cu mimica în transă. Spectacolul ei filtrează elemente creștine, manifestate scenic prin prisma temperamentului creol.

Butoh - gen cu un interesant *design* ritualic, dar care pretinde separarea totală de orice tip de implicație religioasă - are ca imagine emblematică corpul „creat din nervi" (Tatsumi Hijikata), în delir sau în extaz, elemente folosite încă din 1959 (*Kirjiki*), unde sunt ignorate normele estetice, sublimând categoria esteticã a grotescului (Sankai Juku sau Min Tanaka). Performerul „suportă" neîntrerupte recompuneri ale formulei sale antropomorfe care se contopește cu materialul ce compune aerul, apa, pământul etc. Este vorba de o teatralitate și „dans" al materiei imobile, unde aspectele „monstruoase" sunt investite cu calități artistice. Expresia este exacerbată iar mimica urmărește masca grotescă.

Accelerarea „ritualizării" spectacolului de teatru-dans și a dansului contemporan se derulează paralel cu simplificarea construcțiilor, cu flexibilizarea mijloacelor de producere de spectacol. Companii de dans contemporan (Batsheva) renunță la elementele decorative, iar spectacolul înseamnă corpul ce mizează pe de-o parte pe aleatoriu, iar pe de altă parte pe tehnica impusă de Naharin (combinație a școlii americane a Marthei Graham și cea franceză a lui Maurice Bejart), revenind în aproape fiecare montare cu momentul emblematic *Echad Mi Yodea* (text în strofe ce invocă numerele sacre, îl invocă pe Dumnezeu, invocă Tora, Cele Zece Porunci, învățăturile Mișna etc.) Muzica și textul ce creează suportul sonor supradimensionează trăsăturile ritualului contemporan „ajutate" de intervențiile armoniilor disonante, de intervale mărite și micșorate, în care

apar treptat sunete de claxoane, asperități melodice, intervenții în forță de chitară electronică ce punctează discursul melodic în stilul muzicii *rock*. Evoluția spectacolului înseamnă maturizarea materialului tematic prin cicluri de mișcări, recompuneri de secvențe,

schimbări continue ale consistenței de imagine a spectacolului. Ideea „obsesivă" a lui Naharin este ritualul iudaic conjugat cu semicercul, cu invocația coristică a dansatorilor prin voce la unison (Echad Elokeinu Shebashamaim Uva'Aretz).

Dansatorul și teatrul-dans sunt „acompaniați" în ultima perioadă de vocea umană. O formulă combinatorie recent propusă de nigeriana Edoheart, *Teatrul Vocal Butoh* este centrat pe simbolistica gestuală însoțit de emisia vocală, pe simboluri exprimate cu claritate, ca un „pas înainte" față de calitatea abstractă teatrului japonez *butoh*. Substanța africană, de la textul vorbit până la inflexiunile vocii, este susținută de sunete de animale, „accidente" de corzi de chitară, efecte *folk* și electronice. Are loc un dialog benefic din punct de vedere teatral între africanism, orient și occident, modificând reperele spectacolului inițial *butoh* (grotescul expresionist în formulă Tatsumi Hijitaka).

Un alt tip de spectacol ritualic din sfera teatrului-dans din perimetrul asiatic (compania *Cloud Gate* din Taiwan și coregraful Lin Hwai-Min, una dintre cele mai importante personalități ale vieții culturale taivaneze) menține ritualul tradițional în timp ce se „aliniază" la „clasicitatea" compoziției de dans contemporan din zona europeană. Atmosfera și „desenul" mișcărilor sunt accentuate prin *ethos*-ul repertoriului muzical european din secolele XVII și XVIII în care intervin momente ritmice tradiționale taiwaneze sau *tantra*. Ritualul este „suspendat" într-o dimensiune atemporală, ferit de „brutalitatea" contemporaneității, creat din meditație și combinații de gesturi din artele marțile, tehnică de balet clasic, compoziție ce adună toate sursele spectaculare asociate cu ritualul și transa. Pe acelea și coordonate, compania *Legend Lin Dance Theatre* (coregraf Lee-Chen Lee) este sinonimă cu atmosfera de ritual războinic susținut cu dramatice efecte de lumini (*Hymne aux fleures qui passent*), alură tribală într-un perimetru izolat și sacru, cu elementele tradiționale (floarea de lotus, plasări ale grupului în cercuri ritualice, materialele specifice zonei, bambus, măști, zeități locale, erotism sublimat, simboluri de animale sacre, etc.). „Drama" este o consecință a antagonismului de forțe naturale și alegorii, evenimente aparținând unor sfere superioare, zeități asiatice subliniate de instrumente de suflat vechi, de o coloratură specifică a emisiei vocale, de *gamelan*, timpane, ritmuri. Cu toate acestea compoziția și tehnica folosită de Lin Hwai-Min aparține dansului contemporan. Teatralitatea înseamnă ritualul și gestul abstract, invocația prin care sunt resuscitate și redate în mod stilizat elemente sacre antice.

Perioada post-2000 pe teritoriul american înregistrează o avalanșă de influențe și insistențe pe textura multiculturală a *performance*-ului de tip teatru-dans. Stilul, imaginea, codul artistic și expresiv al dansului contemporan alimentează formula teatru-dans mai mult decât drama sau cuvântul, mizând pe dramaturgia spațiului, a scenografiei. Ritualul este abordat în coduri de imagine cu trimiteri precise. Este cazul companiei *Alvin Ailey American Dance Theatre* (*Gazelle*) cu un *performance* african, bazat pe violența specifică și simțul ritmic aparținând artei negre. Totodată insistența pe sonoritățile negre americane (*jazz*) și pe dimensiunea coralã a suportului sonor exprimă „teme" și elogii care privesc spiritualitatea autentică și forța rasei, de pe teritoriul fie african, fie american, apelându-se în același timp la stilul de muzică cultivată în bisericile protestante sau muzica puternic ritmată din zona creolă.

Interdependența dintre ritual și dans, între spectacol și expresia nonverbală - sau cu noi întrebuințări ale vocii umane în spectacol (*Butoh Vocal Theatre*) - continuă ca o explorare a teatralității, o recunoaștere a nevoii spirituale în produsul artistic, dincolo de decorativ. Simplitatea și austeritatea încarcă spațiul cu tensiune sacră.

■

Black Pantone 253 U

Nuclee arhetipale în *Trilogia Aureliu Manea*

Adrian Þion

La un an de la premierã, *Trilogia Aureliu Manea* se joacã la sala Euphorion a Teatrului Naþional din Cluj cu acelaºi interes din partea publicului, ceea ce înseamnã cã aplombul limbajului scenic adoptat pentru piesele celui de curând dispãrut rãspunde exigenþelor ºi sensibilitãþilor omului contemporan interesat de noutãþile din viaþa noastrã teatralã. E un spectacol viu, proaspãt, vizând un expresionism de substanþã postmodernã, închegat pe textele lui Aureliu Manea. E un omagiu adus omului de teatru intrat în legendã, care a lãsat urme adânci prin montãrile sale ºi prin scrierile sale teoretice despre arta spectacolului.

În stagiunea 1999-2000 a Teatrului din Turda, Vladimir Brându°, un actor apropiat al regizorului, a pus pe scenã *Naºterea ºi moartea elogiului*, un eseu teatral compus din comentarii dialogate despre *Elogiul nebuniei* al marelui renascentist Erasmus din Rotterdam ºi din monologul extras din *Scrisorile portugheze* ale Marianei Alcoforado, texte considerate repere subiective de Aureliu Manea ºi îndelung dezbãtute cu cel ce, cunoscându-l îndeaproape, a decis sã-l omagieze în acest fel. Trimiterea spre aceastã formã de omagiere a artistului nu este întâmplãtoare. Spectacolul de acum s-a nãscut chiar din textele scrise de Aureliu Manea în care, observ, problematica etalatã scenic de Vladimir Brându° atunci se oglindeºte într-un mod diferit, dar evident, în cele trei piese rãmase de la regizorul dispãrut, dovedindu-ºi valabilitatea obsesiv-tematicã.

Colaborarea dintre Andras Visky (scenariu) ºi Gábor Tompa (regie) a dus la închegarea scrierilor lui Manea într-un spectacol unitar, desfãºurat în etape construite pe nucleele celor trei texte iniþiale: *Penelopa rãmâne îngânduratã*, *Repetiþia de teatru* ºi *Zâna de la rãsãrit*. Locul întâlnirii personajelor are aspect decrepit: un zid spart, în ruinã, o uºã hodorogitã, mai multe scaune în jurul unei mese de cantinã. Mica scenã devine „un þarc grotowskian", spune Radu Þuculescu. Personajele sunt locatarii unui azil sau ai unui ospiciu. Suferinþele ºi obsesiile lor se vor dezvãlui treptat (prima parte), pânã când vom afla cã, de fapt, sunt niºte actori dispuºi sã devoaleze animozitãþile, intrigile din culise în cadrul unei bizare conferinþe de presã, deoarece (nu-i aºa?), totul e de vânzare (a doua parte) pentru ca jocul sã continue în cadenþe de teatru absurd cu accent pe ridiculizarea unor arhetipuri umane (partea a treia). Dacã avem în vedere cã Aureliu Manea a realizat la teatrul din Turda un spectacol *Medeea* ºi a scris un eseu despre iubire având în vedere „cazul" Marianei Alcoforado, putem înþelege puternica atracþie pentru empatizarea cu tipologia femeii pãrãsite, preocupare majorã, constantã, devenitã aici o „Penelopã îngânduratã" ce-ºi deplânge soarta într-un ospiciu insalubru în interpretarea Ancãi Hanu ºi apoi a Rominei Merei, cãci resursele multiplicãrii ºi perpetuãrii profilului femeii abandonate în actualitate se cer activate. Cele douã actriþe reuºesc un duo emoþional, încãrcat cu tensiune dramaticã, murmurat cu duioºie în glas. Se înþelege cã nici apariþia intempestivã a Morþii (Angelica Nicoarã) nu reuºeºte sã le aline durerea. „Cine poate sã ºtie ce e în sufletul unei femei pãrãsite?" se întreba undeva, comprehensiv, Aureliu Manea.

„Repetiþia de teatru" are mai mult darul de a detensiona atmosfera ºi de a persifla din interior maºinaþiile coteriei. Cãtãlin Herlo, în rol de regizor autoritar, ironic ºi maliþios, pe un ton constant neutru, face ºi desface tacticos firul subþire al relaþiilor, afirmã ºi retractează mãsuri de îmbunãtãþire a activitãþii. Ideea lui Gábor Tompa de a transforma agitaþia unei repetiþii în staticã ºi (aparent) liniºtitã conferinþã de presã e salutarã ºi de gustat efect comic. De fapt, cred cã se urmãreºte ironizarea „vechiului teatru" cu ale sale valori prãfuite, în vreme ce constatarea izbânzii ºi a perenitãþii artei e sugeratã prin replicile despre florile crescute pe scenã la care se adaugã stejarul rãmuros ridicat din cuºca sufleorului. Vizionarul Manea face loc metaforei teatrale, considerând „teatrul ca un deºert în care rãsar flori nãscute din gheþuri".

Partea a treia înaintează spre nuanþãri de comic burlesc, rezultantã firească a premiselor caracterologice ale personajelor schiþate, lansate anterior. Probabil cã aici s-au fãcut combinaþii între texte. Oricum, legãtura se pãstrează, chiar dacã e punctatã prin izbutite pauze cu efect de lovituri de teatru. Este o extindere epicã ce nu lezează mesajul conþinutului antepus ºi nu distonează cu ansamblul limbajului închegat ºi prin contribuþia actorilor. Miriam Cuibus este aici mama posesivã, dar ºi rizibilã, conturatã energic ºi cu puls matern excedentar. Odorul ei e un „bebeluº" grotesc întruchipat de acelaºi Cãtãlin Herlo, masiv ºi dezgolit, ce-ºi aºteaptã înfrigurat iubita, amanta, „zâna de la rãsãrit". Ea apare în persoana Angelicãi Nicoarã, din pãcate la fel de palidã ca în rolul Morþii. Frenezia întâlnirii e totalã. Spectacolul se poate încheia ºi notele mele de asemenea. Nu înainte de a aminti seninãtatea candidã, glacialã de pe chipul lui Adrian Cucu, un locatar al stabilimentului ieºit din competiþia cu istoria.

■

colaþionãri

Fenomenul Galienne

Alexandru Jurcan

Guillaume Galienne - actor, regizor, scenarist - s-a nãscut în 1972. Tatãl era francez, iar mama fãcea parte din aristocraþia rusească. Cu un fizic labil, copilul Guillaume avea o atitudine femininã. Imita femeile, în special pe maicã-sa, fiind ironizat de fraþii cei virili. La 12 ani el cade într-o depresie urâtã, neºtiind cine este cu adevãrat: efeminat? homosexual? fatã? Se duce la psihanalist, luptã cât poate cu întrebãrile obsedante, apoi studiază teatrul, începe sã aparã pe ecran, ajunge actor la Comédie Française ºi scrie un scenariu autobiografic, care devine un *one-man-show* de succes. Se cãsãtoreºte cu Amandine, o stilistã, în 2005 ºi se declarã bisexual.

Iatã cã propria biografie se transformã în succesul din 2014, deoarece Galienne a realizat filmul *Guillaume ºi bãieþii, la masã!*, dupã scenariul sãu de la spectacolul *one-man-show*. Multiplele efecte benefice ale terapeuticii creative! Sã te foloseºti de propria viaþã, cosmetizând-o, spre exorcizare ºi iluminare. În film, Galienne joacã propriul rol, dar ºi cel al mamei sale. Efort magnetizant, recompensat cu cinci premii César în 2014: cel mai bun film, cel mai bun actor, cel mai bun montaj, cea mai bunã adaptare, cel mai bun film de debut. Mai joacã în film ºi André Marcon, Françoise Fabian, Diane Kruger, Nanou Garcia. Existã în film inserþiuni din spectacolul din 2008, adicã frânturi monologate, explicative, care diluează ritmul filmului. Uneori ai senzaþia de suprapuneri pleonastice. Ceea ce surprinde e puterea lui Galienne de a-ºi juca povestea, refuzând visceral vreo urmã de dramatism. Pãcat cã uneori ne aflãm în plin sitcom, ca o concesie timidã fãcutã unei finalitãþi artistice perene. Rãmâne dubla interpretare a actorului-regizor, una meritorie, fãrã cusur.

■

32

Black Pantone 253 U

Astra Film 2014

Lucian Maier

foto Mădălina Căpriță

În săptămîna 6-12 octombrie, Sibiu a găzduit cea de-a patrusprezecea ediție a Festivalului de film documentar și antropologie vizuală Astra. Un festival născut în 1993, cu șapte ediții realizate și peste hotare, la invitația unor instituții partenere din Rusia, Italia, Spania, Franța sau Polonia. Față de istoriile anterioare derulate în Sibiu, din acest an festivalul s-a mutat în centrul istoric al orașului. După debutul Astra, găzduit de Centrul militar din oraș, festivalul s-a derulat în Casa de Culturã a Sindicatelor. Un loc devenit destul de impropriu pentru Astra - nu fiindcă ar fi o relicvă a unui regim mai puțin fericit, nu fiindcă ar fi avut prea puține spații de proiecție sau fiindcă sala principală a Casei ar fi fost prea mare - cît pentru faptul că în holul mare al acestei clădiri a fost amenajat un club; chiar dacă își suspenda activitatea în săptămîna Astra, rămîneau în picioare podiumul de dans și alte mărci ale localului respectiv, care te făceau să te simți un pic străin în festival. Acum, însă, Astra a ajuns în locuri cu o ținută mai caldă, mai cochetă și mai primitoare (Teatrul Gong, Sala Thalia, Biblioteca Astra), chiar dacă nu întotdeauna foarte comode pentru vizionări - în cinematografele amenajate în librăria Habitus sau la AstraFilm Cinema Studio din Piața Mică, dacă sălile erau pline și nu prindeai un loc în primele două-trei rînduri, ai fi putut avea probleme cu urmărirea subtitrării, locurile fiind toate la același nivel și ecranul nefiind ridicat deasupra ochilor spectatorilor.

Identitatea vizuală a acestei ediții a fost asigurată de Dan Perjovschi - de la afișul festivalului, la animația (prezentată în deschidere) în care au fost introduse imagini din cele două decenii de existență Astra Film sau la desenele corespunzătoare secțiunilor festivalului și premiilor oferite în cadrul fiecărei secțiuni. Un mod de a fi acasă - atît pentru Perjovschi, originar din Sibiu, cît și pentru festivalul Astra, care, vizual, pentru această ediție (prin care pășește în al treilea deceniu de existență), primește o identitate pe măsura valorii sale culturale.

Deschiderea

Astra Film 2014 a fost deschis de filmul japonez *Dear Fyongyang* (*Phenianul meu iubit*), realizat de Yong-hi Yang, prezentă la Astra Film și în calitate de membru al juriului. Un film care pornește dinspre cele petrecute în familia Yang spre contextul socio-istoric pe fondul căruia au fost posibile cele povestite pe ecran. Filmul de deschidere a fost introdus de istoricul Adrian Cioroianu, cu o trecere prin ultima parte a regimului Ceaușescu și printr-un exercițiu reflexiv despre legătura dintre imagine și politic. Intervenția lui Adrian Cioroianu a fost prefațată de imaginile de arhivă care au reținut cuvintele rostite de Constantin Pîrvulescu împotriva lui Ceaușescu în cadrul Congresului al XII-lea al PCR din 1979, unde e vizibil impactul pe care îl au masele în fața individului, forța copleșitoare a mulțimii într-o situație în care mesajul transmis de Pîrvulescu era mai aproape de adevăr decît reacția sălii. Adrian Cioroianu s-a axat pe influența pe care a avut-o Coreea de Nord asupra lui Nicolae Ceaușescu în ceea ce privește manifestările populare care construiesc în România optzecistă un fastuos cult al personalității conducătorului.

Coreea de Nord în general și capitala acesteia, Phenian, sînt elementele centrale ale demersului gîndit de Yong-hi Yang, *Dear Fyongyang*. O poveste de familie pe marginea căreia crește o imagine (personală, asumată - dar nu mai puțin deranjantă în percepție) a Coreei de Nord. Fondul istoric al întîmplărilor care au marcat familia Yang e circumscris de epoca gri a sfîrșitului ocupației japoneze (1945) și a derulării războiului din peninsula asiatică (1950-1953). Mii de coreeni s-au mutat în Japonia, printre ei și părinții autorului acestui film, mezina familiei Yang. Cu toate că erau locuitori ai Coreei de Sud (conform împărțirii teritoriale de după Război), din cauză că imaginea Coreei de Nord în Japonia anilor '50, precum și drepturile celor care declarau că sînt cetățeni nord-coreeni erau superioare imaginii și drepturilor acordate sud-coreenilor, familia Yang se înregistrează sub semn nord-coreean. Dincolo de aspectele acestea mai degrabă sociale, exista și un motiv politic. Domnul Yang, ca reacție împotriva dominației japoneze, devine marxist ca viziune și credință politică, astfel că idealurile sale găsesc un teren fertil în climatul politic nord-coreean.

Filmul realizat de Yong-hi Yang urmărește drumurile părinților săi (și ale sale) dinspre Japonia (părinții ei locuiesc în Osaka, ea se naște și rămîne în Japonia) spre Phenian, unde locuiesc cei trei frați ai săi, trimiși de tatăl lor în Coreea de Nord la o vîrstă fragedă (14-20 de ani) pentru a lupta la făurirea idealurilor naționale. Odată cu închiderea granițelor Coreei de Nord, Phenian-ul devine (pentru autorul filmului) *casa*, terenul familiei, unul otrăvit de direcția politică în care a evoluat țara. Filmul e important pentru mărturiile video pe care le aduce din Coreea de Nord (cîmpurile care mărginesc autostrada spre capitală, centrul Phenianului, maidanele centrale), însă modul în care e prezentat conflictul ideologic între viziunea liberală a autorului filmului și idealurile comuniste ale tatălui său (preluate și de mamă) este deranjant. Nu fiindcă ar fi în contrast cu o relatare onestă despre Coreea de Nord, nu fiindcă ar conține ne-adevăruri, ci fiindcă imaginile surprinse în Phenian și imaginile din sînul familiei Yang sînt deja extrem de grăitoare și fiindcă modul în care autorul filmului își prezintă ideile (în intervenții din *off*, ca narator, analizează critic-sentimental viziunea tatălui său și își prezintă destul de literar stările afective provocate de parcurgerea spațiilor nord-coreene) suprasaturează ca sens pelicula și o duc într-o zonă narativă sensibil-lamentabilă, de telenovelă.

Sigur, ruptura prin care trece familia, drama acesteia, toate sînt de înțeles, tonul acestor pasaje e și el de înțeles dat fiind contextul familial, dar asta nu înseamnă că din punct de vedere cinematografic lucrurile stau mai bine. Rămîn valoroase incursiunile în Phenian și, cu toate că poate fi pus sub semnul întrebării acest episod, ca insistență a autorului de a afla răspunsurile *bune* de la tatăl său, apropierea camerei de filmat de bătrînul Yang, aflat pe patul de spital, vorbește despre nevoia omului de a rămîne în acord cu reperele blînde ale vieții - iubirea, familia; iar figura tatălui aflat în suferință, precum și rostirile sale agitate, nervoase, bat înspre paginile lui Tolstoi din *Ivan Ilici*.

Iar dacă Yong-hi Yang ar fi putut fi mai aproape de cinema decît de familie în acest proiect (un debut, totuși!), am fi putut avea un film mare.

Cel mai bun film, Competiția românească

Waiting for August e o producție belgiană semnată de Teodora Ana Mihai, un autor de film născut în România în anul 1981. Părinții ei au fugit din țară în 1988 și s-au stabilit în Belgia. Teodora Ana Mihai i-a urmat un an mai tîrziu, după intervenții diplomatice din exterior. Studiile generale le-a absolvit în California (unde avea o mătușă), pasiunea pentru fotografie și film fiind descoperită aici. A studiat filmul la Sarah Lawrence College din Yonkers, New York.

Una dintre premisele filmului prezentat la Sibiu poate fi găsită în experiența personală a Teodorei Ana Mihai. Părinții ei au fugit din țară pentru a găsi un spațiu politic care favorizează o dezvoltare personală cît mai normală. Ea a rămas în țară drept *garanție* pentru Securitate că părinții se vor întoarce. Douăzeci de ani mai tîrziu, părinții pleacă din România pentru a putea cîștiga un altfel de garanție - banii necesari unui trai cît mai decent pentru copii.

E și cazul doamnei Liliana Halmac, nevoită să își lase cei șapte copii în Bacău și să plece la lucru în Italia. *Waiting for August* urmărește viața

copiilor în absența mamei. Copiii, cu vîrste între patru ani și optsprezece ani, sînt nevoiți să se gospodărească singuri, racordurile cu mama lor fiind realizate prin telefon și, mai rar, prin skype. Georgiana, cea mai mare dintre fete, e în anul susținerii examenului de capacitate. Ea își asumă rolul de cap al familiei, chiar dacă are un frate mai mare, aflat în pragul majoratului. Georgiana gătește, gospodărește banii, are grijă ca fiecare dintre frați să ajungă la școală, împarte sarcinile mai mici în casă și, între sarcinile acestea, caută să găsească timp și pentru lecțiile mai importante, încît să fie cît de cît aproape de visul său de a intra la clasa de Studii Sociale de la Liceul Pedagogic.

Camera de filmat urmărește cu discreție cele petrecute în casă, neinvaziv. Apropierea de membrii familiei Halmac e realizată gradual, dinspre lucrurile comune ale cotidianului spre problemele mai spinoase, încît spectatorul să poată reflecta cît mai coerent asupra condiției sociale si familiale relatate, fără să fie răpus emoțional de problemele văzute. Această restituire în tihnă a situației familiei Halmac și a greutăților sale apropie spectatorul de persoanele de pe ecran și îl sensibilizează în relație cu situațiile sociale de acest tip. Aici stă reușita Teodorei Ana Mihai: îi face spectatorului confortabilă problema înfățișată, ca apoi să îl acapareze în istoria familiei Halmac printr-o relatare cît mai simplă, în care copiii înșiși vin spre spectator și *se oferă* ca familie. O familie în interiorul căreia - chiar dacă lipsesc adulții, chiar dacă televizorul stă pe telenovele, chiar dacă părinții prietenilor nu sînt întotdeauna prea binevoitori - cresc oameni.

Cel mai bun film, Competiția Internațională

Der Banker: Master of the Universe, o producție austro-germană semnată de Marc Bauder, îl are în centru pe Rainer Voss, un agent de investiții bancare care s-a retras din activitate de curînd. Un personaj ambiguu, care nu pare afectat de implicațiile morale pe care le are activitatea pe care a derulat-o începînd cu anii '80 sau, în general, de modul în care se raportează lumea bancară la societate; un personaj care - pînă la un punct - dezvăluie mecanismele piețelor financiare în urma cărora mapamondul a plonjat în criză, la ale cărei ultime consecințe încă nu am ajuns, după cum explică Voss; și un personaj care povestește cu distanță despre laturile personale care ajung să fie ucise de ceea ce înseamnă statut important în lumea bancară. În aceste condiții, e extrem de interesant motivul pentru care Voss a aceptat să ofere această (semi)mărturisire. Cu siguranță nu e o apăsare etică la mijloc, nu e nici indiferența față de sistem, nici măcar o dorință de răzbunare față de un sistem care l-a rodat la maximum nu pare să fi fost un mobil. Acesta e unul dintre aspectele care te țin prins de peliculă, dorința de a descoperi resursele (psihice) de acțiune ale celui intervievat, un om care nu e nici insuportabil, nici carismatic.

Apoi sînt detaliile economice cuprinse în povestea spusă de Voss. De la nuanțe care privesc universul financiar macro - cu formule scrise pe o fereastră, despre ce înseamnă risc în anumite tranzacții financiare, la istorii despre modul în care țări mai puțin inspirate din punct de vedere economic ajung să plătească dobînzi uriașe la împrumuturi internaționale sau ajung să nu se aleagă cu mai nimic din emisiuni de obligațiuni de stat. Apoi, detaliile despre universul personal edificat în interiorul acestui sistem: de la dispariția grijilor odată ce cîștigi 100.000 de euro pe lună la barierele care apar în comunicarea cu cei care îți erau prieteni, din cauză că nu mai poți participa la grijile lor cotidiene și din cauză că în mintea ta, ca agent bancar, se petrec neîncetat jocuri matematice pe care trebuie să le aplici imediat, altfel pierzi linia ascendentă. Iar acest fapt nu e rezultatul vreunei forțări a propriului eu în vederea acumulării unor sume din ce în ce mai mari de bani, ci e o stare naturală în care trăiește persoana respectivă.

Aceste două aspecte (cel personal și cel legat de muncă) sînt exemplar cusute cinematografic de către Marc Bauder. Interviul e realizat la ultimul etaj al unui zgîrie nori părăsit, aflat în centrul financiar al Germaniei, Frankfurt. Explorările hipnotice ale peisajului futurist întîlnit în cartierul financiar din Frankfurt (relantiuri purtate la înălțime, între clădiri), filmările în interiorul acestei clădiri părăsite, exprimă delicatețea unui sistem care trăiește la limită. Limite punctate de Voss, cu rezultate clare: au căzut Grecia, Portugalia; Spania și Italia pică acum; urmează Franța: va fi sfîrșitul!

Mențiune Specială, Competiția Internațională

Al doilea joc este un film (foarte bun!) realizat de Corneliu Porumboiu, o discuție între regizor și tatăl său, Adrian Porumboiu, fost arbitru internațional de fotbal, pe marginea unui meci arbitrat de acesta din urmă în 1988. Un derby al campionatului național, Dinamo - Steaua, un meci disputat pe o ninsoare puternică, suficient de puternică încît meciul respectiv - după canoanele fotbalului - să devină un anti-spectacol (o dispută bazată pe forță brută, fără disciplină tactică și fără o investiție tehnică adecvată acestui sport, dificil de urmărit din tribune și la televizor), reluat într-un film care, după canoanele cinematografului, caută el însuși să se edifice drept manifest anti-spectacol.

Corneliu Porumboiu - cu întrebări despre regulile din fotbal de atunci și de acum, cu iscodiri despre epocă și cu remarci provocatoare la adresa stilului său de arbitraj (bazat pe un *revoluționar* angajament în favoarea lăsării avantajului) - își invită tatăl la o excursie prin propria memorie sportivă sau politică și la o relevare a viziunii sale asupra ideii de spectacol. Rezultă un film savuros, în care întîlnim clișee (propriile clișee, uneori, clișeele părinților care au o vîrstă apropiată de cea a lui Adrian Porumboiu), în care dezbatem cinema, televiziune și viață.

Marele Premiu Astra Film 2014

Maidan a avut premiera mondială în acest an la Festivalul de la Cannes. Filmul urmărește cele trei luni de proteste anti-Janukovici din Piața Independenței din Kiev, din decembrie 2013 pînă în februarie 2014, lucrul cu aparatul de filmat în piață fiind realizat cu alternanță de Stefan Stetsenko, de Mihail Yelchev și de Sergei Loznitsa, autorul acestui documentar. Debutul filmului prezintă mulțimea strînsă în piață intonînd imnul național. Nu e o derulare exclusiv cronologică a evenimentelor, această secvență fiind reluată în film în momentul corespunzător, din perspectiva reală a desfășurării evenimentelor. Pusă în debut, această secvență are rolul de a stabili (dramaturgic și, în același timp, dramatic - dar fără vreo tușă simbolică și fără dorința de a monta spectatorul spre *un* anumit *ceva*) *eroul* filmului: mulțimea, poporul. Dintre secvențele filmului - toate planuri generale cu mulțimea, cuprinsă în *toată* lărgimea sa, atunci cînd zilele treceau mai liniștite, sau într-un număr mai restrîns, într-un spațiu concentrat, atunci cînd piața era aprinsă din cauza luptelor cu jandarmii sau cu poliția înarmată - cea aleasă pentru debut are poporul în prim-plan: lumea e strînsă laolaltă, e o mulțime compactă, cu fața la scenă (cameră), apoi, faptul că intonează imnul transformă această mulțime într-o națiune, e *fraza* ce dă coerență acestei adunări populare, marchează suflul comun, de unitate în cuget și simțire, dacă îmi permiteți.

Maidan e filmat în digital, cu obiective care oferă o perspectivă largă, în planuri-secvență lungi, ai putea spune că e un film observațional. Însă în același timp în care e observațional (tocmai fiindcă *observă* temeinic piața), fiindcă reușește să restituie atît de firesc *inima* poporului, inima revoluției, filmul - fără să fie angajat în sprijinul protestatarilor, că nu e un film de propagandă - îți apropie idealurile acelor oameni, îți crește simpatia față de ei, totul în limitele unei îmbrățișări umane pe care o încerci și atunci cînd asculți Sonata numărul 11 a lui Mozart sau *Gimnopediile* lui Satie. Poporul e acolo, cu istoria sa cuprinsă în cîntece, cu strigătele sale de *Glorie Ucrainei! Slavă eroilor!*, cu nevoia de a avea o viață mai bună, mai blîndă, pentru care merită sacrificat orice (mai ales cînd acest *orice* nu e prea cuprinzător); e o poveste simplă, a unei națiuni care pulsează, iar filmul prinde acest ton popular fără să devină un film naționalist. *Maidan* este un film despre un popor care a ieșit în stradă. Un popor care a ieșit sincer, cum a ieșit și poporul român în decembrie 1989...

Filmul urmărește evenimentele din stradă, fără să devină un jurnal (cu dată și oră) al acelor luni. Trei sau patru cartoane punctează momentul în care se află istoria, încît spectatorul să își poată defini cele văzute și cele ce urmează a fi văzute în raport cu o perioadă precisă. În rest, poporul e lăsat să vorbească. Vedem toate datele prezenței sale în stradă - evenimentele de pe scena din piață, pulsul oamenilor, evenimentele din culise (cum ar fi pregătirea mîncării pentru cei din piață - uneori 100.000 de oameni, alteori 200.000 de persoane). Un element inedit al acestei povești (unul de care televiziunile nu s-au apropiat) e cel legat de Biserică, ea însăși parte activă, prezentă în piață de partea protestatarilor, 100%. Reușind să cuprindă toate aceste aspecte sociale, filmul crește și ca imagine a unei confruntări de masă, care își coagulează resorturile (cu ajutorul acelor cuvinte mari, care, atunci cînd sînt rostite în piață, dau și vigoare, par și rană, simultan) pentru a se rupe de trecut.

Cîteva dintre imaginile din ultima parte a filmului (de două ore și zece minute) vorbesc despre nebunia întîlnirii dintre stat și popor ca tabere beligerante. Trupele jandarmeriei, cu scuturi de metal, cu căștile pe cap, cu puști cu gaze, stau aliniate în fața protestatarilor. Aceștia din urmă încearcă să se înarmeze: rup bordurile din piață și se chinuie să le spargă în bucăți pe care să le poată folosi drept proiectile manuale. O tînără se apropie de un bărbat care lupta cu bordura lui. Îi înmînează bordura ei, pentru a o fărîmița. În acest context, în partea poporului, e imaginea supremă a iubirii.

În cadrul Astra Film 2014 au mai fost premiate *Blood* (Rusia, regia Alina Rudnitskaya), Cel mai bun film al Competiției central și est europene, *Sunday Lunch* (Ungaria, regia Dorottya Zurbo) - Cel mai bun film studențesc, *Marmato* (Columbia, SUA, regia Mark Grieco), Cel mai bun film al secțiunii Eco-cinematograff. Premiul pentru imagine al secțiunii Student i-a fost acordat lui Norbert Fodor pentru *Mohamed Tomescu*, iar în cadrul Competiției românești, lui Mihai Cristian Tranca, pentru documentarul *Resolutions 2014*, pe care l-a și regizat. ■

„Nu-mi plac filmele...”

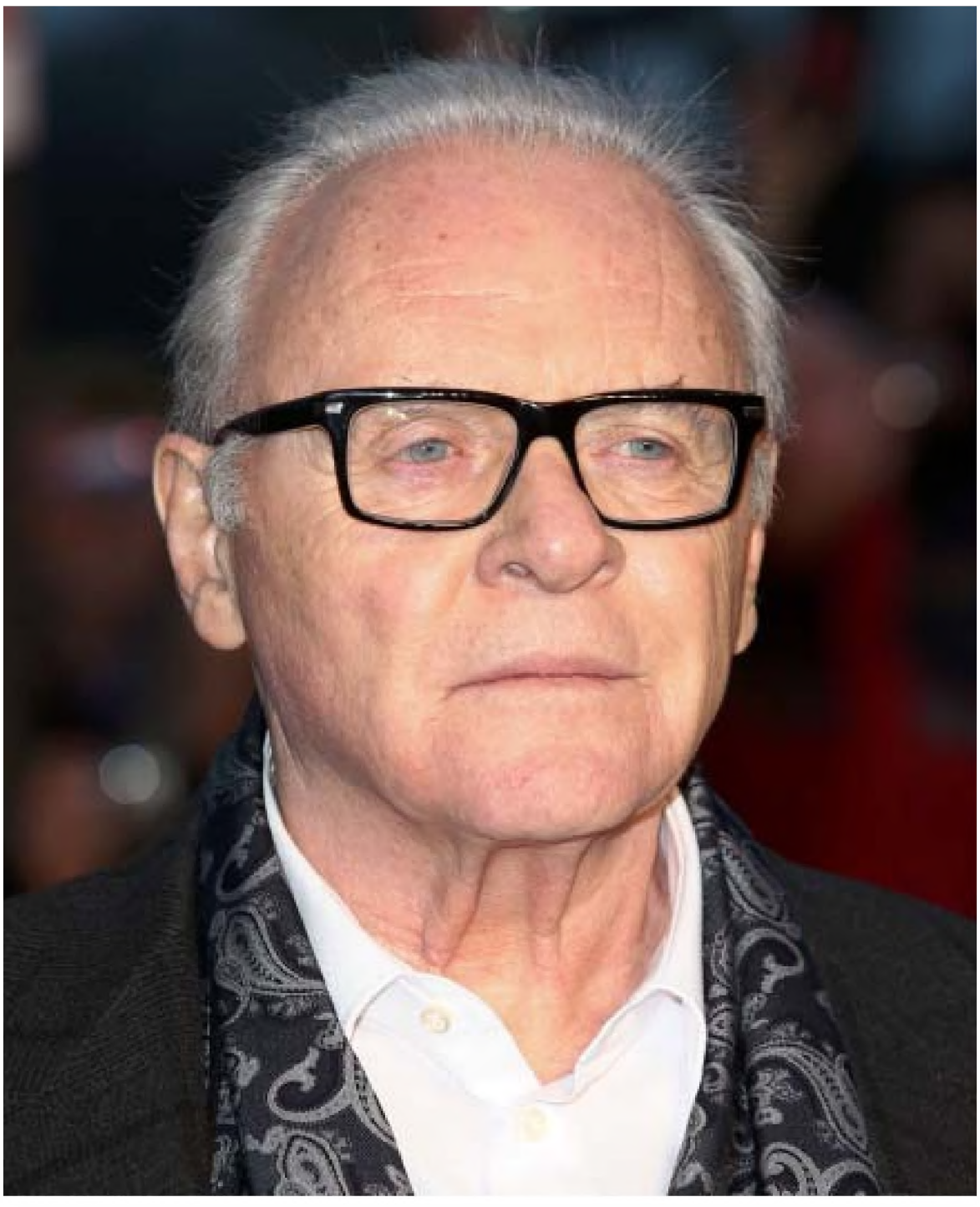
Ioan Meghea

Omului ăsta nu-i plac filmele!... Nu a luat actoria în serios, pentru el, aceasta a fost un joc distractiv. Se ºtie că are foarte puþin respect pentru ceea ce face Hollywoodul ºi tracasat de veºnicele întrebări ale reporterilor vis-a-vis de chestiunea asta, într-o zi, a spus-o: „Pentru bani, o fac pentru bani!”.

Nu pot să cred că mica poveste nu e o legendă. Păi, cum - Doamne iartă-mă - se poate lucru' ăsta, când eu l-am văzut în vreo câteva filme care m-au pus pe spate! Mă încântă jocul lui subtil, îmi place faþa lui de „domn”, mă rog, de „Sir”, îmi place cum ºi-a „tras” o târfă cu vreo treizeci de ani mai tânără - asta e o scenă dintr-un film! - ºi-mi place privirea lui minunată...

Anthony Hopkins s-a născut ºi a copilărit în Wales. A fost un copil singuratic, nu-i plăcea mulþimea, nu-i plăcea ºcoala ºi nici colegii de ºcoală. Până la urmă, nici notele din catalog nu erau prea grozave. Îl supărau băieþii mai mari decât el. Iată ce a declarat această legendă a cinematografiei despre acea perioadă a copilăriei: „Mulþi copii trec prin asta, dar cei mai mulþi dintre noi ne vedem de viaþa noastră ºi uite aºa, ne maturizăm... Într-un fel, acesta a fost un mare dar pe care l-am primit din partea vieþii, pentru că la un moment dat devenisem atât de furios, încât am făcut o alegere. Mi-am spus: «O să mă răzbun eu odată. *O să devin bogat ºi celebru ºi-am să le arăt eu lor!*» Teribilă opþiune, nu? Da, tânărul ăsta ºtia ce vrea. La vârsta de 17 ani a început cursurile colegiului de muzică ºi dramă din Cardiff. Pe urmă, þara l-a chemat. Au urmat doi ani de armată. Dumnezeule, doi ani!

În 1960, Hopkins a avut inspiraþia să se înscrie la „Royal Academy of Dramatic Arts”. Nu vă mai traduc ce înseamnă. Vă daþi seama ce miºcare a făcut tânărul Anthony... A absolvit-o trei ani mai târziu ºi povestea asta l-a trimis pe scândura scenei. A jucat în mai multe piese de teatru ºi tot în acei ani a întâlnit femeia care va deveni soþia lui: Petronella Barker. Da, teatrul pe care l-a abordat acest om l-a făcut teribil de cunoscut în Marea Britanie. Au fost roluri în *Hamlet* sau *Leul în iarnă*, au fost o mulþime de interpretări care vor forma actorul de mâine.



Anthony Hopkins

Despre începuturile sale ca actor ºi despre inapetenþa pentru studiile de teatru, Anthony Hopkins îºi aminteºte: „Era prin 1947 ºi mă aflam la niºte ore de actorie la YMCA. Mă gândeam: «Ce naiba caut eu aici?» Nu prea aveam interes pentru actorie, nu aveam idee ce mi-aº fi dorit să fac în viaþă, în afară de a-i călca pe urme tatălui meu, care avea o brutărie. Totuºi, am încercat să joc, mi-a plăcut până la urmă ºi am rămas cu asta”. Tot în acei ani, era dependent de alcool. „Am fost căsătorit de trei ori ºi am avut mari regrese. [...] Nu sunt foarte bun când vine vorba despre relaþii. Cu nimeni. Nu mă poþi lăsa prea mult timp închis într-un loc, împreună cu aceeaºi persoană. Asta e... Băutura aproape că m-a omorât. Dar, am trecut cu bine prin toate. «Ne-am descurcat biniºor, copile, nu-i aºa?» - spuse marele actor privind o fotografie de a sa unde avea 10 ani. Ăsta va fi titlul memoriilor mele, dacă le voi scrie vreodată”. Amintiri despre beþii - da, a fost un tip crescut în iad, era un tip tare rău, mai ales atunci când a băut alcool în cantităþi enorme -, căderi ºi reînvieri, viaþa ca un joc, actoria ca un hobby ºi ceea ce defineºte un adevărat om de caracter: mândrie ºi stoicism, în ciuda faptului că a fost „un student leneº, un adevărat perdant, un fraier. Am fost un singuratic, un antisocial ºi nu aveam idee despre nimic. *De aceea, am devenit actor...*”

În 1974, debutează pe Broadway în *Equus*, apoi are o prestaþie în *Muntiny on the Bounty*, alături de Mel Gibson. Urmează câteva roluri care nu-i ridică prea mult la plasă, roluri ºi filme care nu i-au modificat prea mult cariera. E vorba de *Omul elefant* sau de *The Good Father*. Dar a ºtiut să-ºi ia avânt precum alte nume britanice celebre, precum Peter O'Toole sau Oliver Reed ºi a ºtiut să renunþe la viciile lui. De ce a renunþat definitiv la băuturã? Pentru că aceasta îi distrugea viaþa încet. Da, schimbarea a făcut-o mereu, de-a lungul vieþii. Consideră că „să nu te schimbi e o prostie”. Iar schimbările lui au fost numai în bine. A învăþat în viaþă cât de important lucru este să accepþi realitatea.

V-am vorbit mai mult despre Anthony Hopkins omul. Dacă voi încheia despre acesta, voi spune câteva vorbe ºi despre marile lui prestaþii. A primit un Oscar bine meritat pentru rolul lui Hannibal Lecter din *Tăcerea mieilor* ºi schimbă - uneori - genul filmelor. Aºa au apărut minunatele filme *Rămaºiþele zilei* sau *Nixon*. Au mai fost ºi *Masca lui Zorro*, *Hannibal*, *Dragonul roºu* ºi unul din ultimele sale filme, *Hitchcock*.

Iată, în încheiere, câteva cuvinte ale acestui mare actor, astăzi în vârstă de 77 de ani: „Cum de sunt aºa de în formă? Simplu! Zilnic pedalez ºi ridic greutăþi. Am un program riguros de fitness. Astăzi, sunt foarte fericit. ªi am o mare plăcere a vieþii. Treaba asta mi-a luat mult timp. Obiºnuiam să fiu predispus la depresie, anxietate, tot ceea ce pare foarte negativ. Nu mai este cazul...”.

Da, la 77 de ani acest om nu este paralizat de dorinþa de a trăi. Pe el, povestea asta îl focusează. A conºtientizat că viaþa va avea ºi un sfârºit în cele din urmă ºi asta l-a făcut să realizeze ºi frumuseþea vieþii...

■

sumar

bloc-notes

Victor Gaetan Alegerile din Ucraina: partidele pro-vest câºtigă, dar va predomina spiritul pro-maidan? *2*

editorial

Alexandru Uiuiu Istoria metafizicii este o metafizică *3*

cărþi în actualitate

ªtefan Manasia Alte studii pe viaþă ºi pe moarte *4*
Ion Buzaºi Reflecþiile lui Solomon Marcus despre limba română *5*
Iuliu Pârvu Raul Constantinescu - periplu prin neant *6*
Ani Bradea Tăierea aripilor *7*

comentarii

Carmen Ardelean ªapte romane, ºapte povestiri, ºapte etaje *8*
Nicolae Bosbiciu Un arhanghel în regatul demonilor *10*

poezia

Ioan Negru *11*
Georgian Ghiþă *12*

parodia la tribună

Lucian Perþa Ioan Negru *11*

proza

Camelia Pantazi Tudor Cafea cu parfum de zambile *13*

eseu

Theodor Codreanu Dumitru Radu Popescu ºi marea vânătoare (I) *14*
Vistian Goia Să nu uităm farmecul copilăriei *16*
Marian Sorin Rădulescu Pseudojurnal *16*

diagnoze

Andrei Marga Rectorul ºi universitatea *18*

educaþie

Nicolae Iuga Din istoria marilor idei pedagogice (1) *20*

zona virtuală

Rareº Iordache Turnura mediatică a viralităþii *22*

meridian

Poeme *de Alexandru Petria* *23*

efectul de seară

Robert Diculescu Santorcaz. Vila (3) *24*

showmustgoon

Teodora Anao Despre obsolescenþă ºi eternitate (III) *25*

muzica

RiCo Psihologul muzical: Andrei Partoº *26*

semnal

Voichiþa Pălăcean-Vereº Războiul Omului cu Zeii: Nicolae Breban, *Cânturi* *28*

atelier

Robert Terciu Arta seducþiei între straturi *30*

teatru

Alba Simina Stanciu Ritual în dansul contemporan *31*
Adrian Þion Nuclee arhetipale în *Trilogia Aureliu Manea* *32*

colaþionări

Alexandru Jurcan Fenomenul Galienne *32*

film

Lucian Maier Astra Film 2014 *33*

remember cinematografic

Ioan Meghea "Nu-mi plac filmele..." *35*

plastica

Vasile Radu "Divinul Dali" *36*

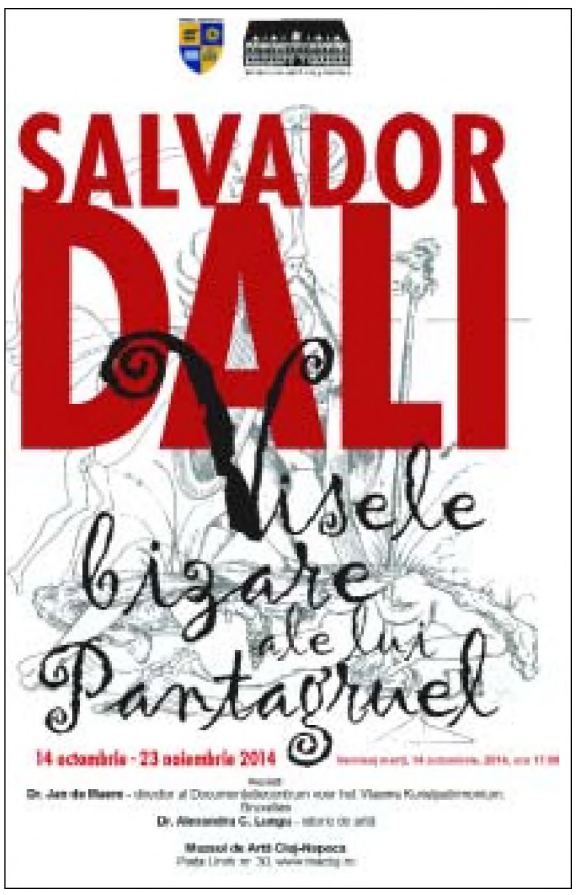
Tipar executat la **Imprimeria Ardealul**,
Cluj-Napoca, Bulevardul 21 Decembrie 1989 nr. 146.
Telefon: 0264-413871, fax: 0264-413883.

plastica

Divinul Dali

Vasile Radu

Divinul" Dali a fost, fără îndoială, o întrupare a demoniacului pur ! Ultima răscolire ºi izbândă a medievalului reânviat, ridicat semeþ printre „coamele" teoriei cuantice, seminþă impenetrabilă ºi de neânþeles pentru lumea ºtiinþei secolului al XX-lea. Din această perspectivă, posedarea sa de către diavol exprimă vocaþia absolută a negării naturii benigne a lumii ºi a artistului. Artistul însuºi se concentrează asupra acelor forme ºi fapte care exaltă in-umanitatea ºi neagă percepþia „corectă" asupra antropologiei pure. Deºi s-a străduit să nege permanent orice ascendenþă umană, autodefinindu-se „geniu" în contrast cu aceasta, el n-a ajuns decât să ocupe abuziv acel colþ întunecos al imaginaþiei umane care s-a încumetat să exploreze universul fabulatoriu al spaimelor născute de somnul raþiunii. Desenele sale, concepte ale unui uzaj al imaginaþiei exprimă flagrant contrastul maladiv dintre normalitatea vizuală ºi patologia imaginaþiei convulsive. Aparþinea totuºi unei „famiglia" de artiºti exuberanþi, groteºti, care s-au ambiþionat de-a lungul timpului să creadă în realitatea absolută a demonilor, cu monºtrii care stau legaþi în noi ºi pe care nu-i pot dezlega decât cei care au făcut pactul cu diavolul. Straniile obsesii ale „uceniculuivrăjitor" în căutarea aurului se combină cu monºtrii patetici dominaþi de „taina" blestemului percepþiei unei lumi fără sens aflate sub pedeapsa grea a păcatului originar. „Marele Masturbator" era conºtient că nu poate rivaliza cu „Marele Plăsmuitor" care era însuºi Domnul. Avariþia sa proverbială era alimentată de spaima sa subversivă că numai banul poate asigura desfătul ºi risipa, stăruind într-o eroare umană care îl înalþa deasupra muritorilor ocrotiþi de ceata îngerilor păzitori. Numele însuºi dă prin anagramare febrila sa pasiune pentru bogăþie ºi exprimarea sa monetară: dolarul Paranoia sa devenită „normaliate" existenþială se baza pe iraþionalitate ºi delir, el devenind, prin aceasta, expresia iresponsabilă a individului atins de-o boală mortală. Anxios ºi tulbure ºia vândut „onoarea" ºi „competenþele" sale umane la preþul cel mai mare, încoronându-ºi boala cu o glorie ºi notorietate mondiale. Printr-o anormalitate profundă distilată de spiritul „Gasby" a prepuit luxul halucinant ºi imposibil de atins de alþi muritori căzuþi sub specia prozaică ºi monotonă a realităþii comune. În bestiarul formelor de fiinþare sistematizat de Baltrusaitis, elocinþa sa nu are margini : „aberaþiile" formelor translatează dintr-un regn într-altul, echivalând bestia cu ingerul, femeia cu spiritul răboinic, imperecherea insolită a speciilor, dovedind că nimic nu s-a schimbat la nivelul gândirii umane din Evul Mediu până în epoca modernă.



Expoziþia de desene de la Muzeul de Artă din Cluj ne arată un Dali venerabil dar prea puþin insolit, divulgă insistenþele sale inspiratorii, peregrinările sale fără patos prin lumea semnelor iconice breugeliene, prin pletora imagistică tenebroasă leonardescă, prin „căprăriile" atroce ale manieriºtilor vetuºti -o armată de umbre iluzorii unde Archimboldo, căpitanul stă alături de impăratul Rudolf al IIlea ºi practică sinteza aurului, căutarea pietrei filozofale, simbioza sexelor, regnurilor, aventura războinică a spiritului cavaleresc care au introdus atâta dezordine în lumea vie încât fiinþele sale izvorăsc dintr-un genom uman atins de maladivitatea absolută. La urma urmei, fantasmagoriile sale grafice exprimă foarte bine ceea ce însuºi autorul lor se străduia să demonstreze: capacitatea „ingenuă" a creierului uman de-a altera prin „joc" gândirea umană care se străduieºte să găsească soluþii pentru a trăi în lumea reală-cea mai bună dintre lumile posibile !

■

ABONAMENTE: *Prin toate oficiile poºtale din þară, revista având codul 19232 în catalogul Poºtei Române* sau *Cu ridicare de la redacþie:* 24 lei - trimestru, 48 lei - semestru, 96 lei - un an *Cu expediere la domiciliu:* 33 lei - trimestru, 66 lei - semestru, 132 lei - un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacþiei (Cluj-Napoca, str. Universitãþii nr. 1) sau să o expedieze prin mandat poºtal la adresa: Revista de culturã *Tribuna*, cont nr. R057TREZ21621G335000xxxx B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.